



Ellis Waterhouse

HERAKLES BEI DEN HESPERIDEN

ACHTZIGSTES

WINCKELMANNSPROGRAMM

DER ARCHAEOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

WALTHER AMELUNG

MIT 2 TAFELN UND 4 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG - GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.
1923.

Zum 9. Dezember 1922

I. Ein Dreifiguren-Relief.

οὔτοι συνέχθειν ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.

Das große Relief mit der Darstellung des Herakles, wie er zwischen zwei Hesperiden unter dem von der Schlange behüteten Baum mit den goldenen Äpfeln sitzt (Abb. 1), schmückt heute die Fensterwand des Hauptsaales im oberen Stockwerk der Villa Albani, gegenüber der Athena mit dem Wolfs-

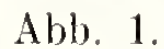



Abb. 1.



Abb. 2.

helm [1]). Es ist dorthin erst nach dem Jahre 1786 gelangt, denn in diesem Jahre verzeichnet es Bracci (Memoria degli antichi incisori II S. 122 tav. d'agg. XIII) noch „in hortis Mediceis“. Im 16. Jahrhundert befand es sich auf dem Monte Giordano, wo es Pighius gezeichnet hat (O. Jahn, Berichte der Sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften 1868 S. 183 n. 39; Abb. 2). Winckelmann erwähnt es nicht. Wir entnehmen dem Buche Bracci's folgende Angaben: „juxta Herculis latus alterius fortasse, ut ait Cl. J.

Bapt. Ferrari S. J. — Hesperid. p. 25 — Hesperidis vestigium extat, pes videlicet et crus veste consimili opertum. In hoc marmore pes iste et crus nunc desiderantur". Nach Helbig's Führer ist von der l. Figur heute der l. Fuß nebst dem ihn umgebenden Gewande erhalten. Dieser Widerspruch — die Angaben in Helbig's Führer sind von mir seinerzeit vor dem Originale nachgeprüft worden — erklärt sich wohl nur dadurch, daß man das Relief in der Villa Medici eingemauert und dabei jenen Rest der l. Hesperide unter Stuck hatte verschwinden lassen. Ergänzt sind heute (nach Helbig) der oberste Streifen und das l. Drittel der Platte, derartig, daß die Krone des Baumes von der Schlangenwindung aufwärts und beinahe die ganze l. befindliche Hesperide von moderner Hand herrühren; an dem Herakles das ganze Gesicht mit dem Ohr und einem Teil der Haare; an der r. stehenden Hesperide die



Abb. 3.

Nase, ein großer Teil der Finger der r. Hand, die l. Brust mit den Falten des Mantels daneben und auf dem Unterarm, eine Falte darunter, Teile der Finger der l. Hand und das Vorderteil des l. Fußes; endlich viele Teile des Felsbodens und ein Streifen rechts von der r. Hesperide. Augenscheinlich sind diese Ergänzungen ausgeführt worden, als das Relief nach 1786 aus der Villa Medici in die Villa Albani überführt wurde. Zoëga (Bassirilievi antichi II 64) veröffentlicht es i. J. 1808 bereits in seinem jetzigen Zustande.

Im J. 1913 notierte ich in der Eremitage: „Fragment einer Wiederholung der gleichen Darstellung ohne den Baum; dort erhalten Oberteil des Herakles und der l. Hesperide. Hier ist es ganz deutlich, daß ein Dreifiguren-Relief nach Art des Orpheusreliefs und seiner Verwandten zugrunde liegt."

Sobald es nach dem Kriege wieder möglich wurde, brieflich mit Petersburg zu verkehren, schrieb ich an den jetzigen Leiter der Eremitage, Dr. Waldhauer, der mir in der liebenswürdigsten Weise eine Photographie des Fragments (Tafel I) zukommen ließ, die Erlaubnis zur Publikation erteilte und folgende Angaben zufügte — für alles sei ihm aufrichtiger Dank gesagt! —: „Höhe 0.57 m. Br. 0.58 m. Feinkörniger italischer Marmor. In den vierziger Jahren vom Grafen Pac gekauft, doch mit den übrigen Stücken der Sammlung in einen Keller verstaut, wo ich es 1912 fand. Wahrscheinlich aus Italien, da alles Übrige Sarkophagreliefs und ähnliches. Gut erhalten. Überarbeitet nur das Profil der Hesperide; leicht übergangen die Frisur, deren Hauptlinien aber intakt sind. Weiche, schöne Ausführung; Bohrlöcher sind nur in den Locken des Herakles, Ohr und Mundwinkel stehengeblieben. Danach und nach der Behandlung der Oberfläche wohl frühe Kaiserzeit. Stil Orpheusrelief."



Abb. 4.

Nun war es möglich, die Darstellungen beider Teile — die Maße des römischen Reliefs entsprechen

denen des Petersburger Fragmentes — miteinander zu kombinieren. Das Ergebnis dieser Wiederherstellung zeigt nach einer Zeichnung des Herrn Fl. Rosati unsere Abbildung 3. Die fehlenden Teile der l. Hesperide waren verhältnismäßig leicht zu ergänzen; ganz wegbleiben mußte nach dem Zeugnis des Petersburger Fragmentes der Baum mit der Schlange. Man könnte vermuten, er sei auf dem Original gemalt gewesen und der Kopist des Reliefs in Villa Albani habe ihn danach plastisch gebildet; aber wahrscheinlicher ist es doch, daß dem Kopisten der leere Raum über Herakles störend erschien und er ihn auf diese bequeme Weise glaubte füllen zu können. Der Baum ist inhaltlich überflüssig und stört die einfachen Linien der Komposition. Auch werfe man einen vergleichenden Blick auf Abb. 4, das Relief Torlonia, das dem unseren kompositionell von allen Dreifiguren-Reliefs am nächsten steht [2]).

Herakles sitzt auf einem Felsen, über den er das Löwenfell gebreitet hat. Einen Teil des Felles hat er um den l. Arm geschlungen, sehr ähnlich wie der Herakles auf dem Relief Torlonia. Mit der r. Achsel lehnt er sich ausruhend auf die Keule, an der der r. Arm unbeschäftigt niederhängt. Die auf dem Knie des hochgesetzten l. Beines ruhende l. Hand hält lässig den Riemen des geschlossenen Köchers. Der Blick des kurzgelockten Hauptes ist ruhig geradeaus gerichtet. In der ganzen Haltung der jugendlichen kraftvollen Erscheinung spricht sich ruhige, selbstsichere Erwartung aus. Von rechts und von links tritt an den Helden je ein weibliches Wesen heran, die rechte, dem ganzen Eindruck nach die jüngere, in reicherer Gewandung — Chiton, Himation und Haube — zum Unterschied von der linken, die das Apoptygma ihres Peplos an der Rückseite aufgenommen und wie einen Schleier über den Hinterkopf gelegt hat. Ihr Haar ist in Zöpfe geflochten, und diese umrahmen die Stirn wie ein Diadem; wir finden fast das gleiche an dem Kopfe eines attischen Grabreliefs, einem der schönsten des strengen Stils (Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen n. 660). An dem Chiton der Rechten fällt uns die bandartige Fassung des oberen Randes auf, und wir stutzen im Zweifel, ob da der Kopist nicht ein fremdes Element in das alte Vorbild gemischt habe, kennen wir doch diese bandartige Fassung, die Queder, sonst nur an hellenistischen Frauengestalten. Aber das bekannte Relief der eleusinischen „Taufe“ (Pringsheim, Archäol. Beiträge zur Gesch. des eleus. Kultes S. 20 f. Taf. I 2; Phot. Alinari 24 804) lehrt uns, daß diese Abweichung von der allgemeinen Mode des 5. Jahrhunderts gerade im attischen Kreise nicht unerhört war. Wir dürfen sie also auf unserem Relief getrost für das Original voraussetzen. Beide Gestalten neigen teilnehmend den Kopf zu dem sitzenden Helden, mit dem aber die ihm zugewandt Stehende, die Jüngere, innerlich tiefer verbunden ist; sie erhebt sinnend die Rechte zum Kinn, und es ist erstaunlich, wie reizend diese einfache unscheinbare Bewegung die zarte Scheu, die keusche Zurückhaltung ihrer Mädchenseele malt. So ist der Held ganz eingeschlossen in die fürsorgliche Zuneigung dieser holden Wesen, die ihm still, nur vom Zuge ihres mitfühlenden Herzens getrieben, mit dem Köstlichsten nahen, das sie zu vergeben haben, mit dem höchsten Preise seines unwiderstehlichen unschreckbaren Mutes, den goldenen Äpfeln vom Lebensbaume inmitten des Göttergartens. Jede der beiden Hesperiden bringt ihm von diesen Äpfeln, die Rechte einen Zweig mit drei Früchten; die andere trägt sie im Bausche ihres Apoptygma mit wundervoller Anmut.

Je tiefer wir uns in den sanften Zauber dieser einzigen Schöpfung versenken, um so fühlbarer und faßbarer wird uns auch ihre nahe Verwandtschaft mit den anderen uns bekannten Dreifiguren-

Reliefs. Überall dieses stille Ineinanderweben tief ergriffener Seelen bei ruhigster Haltung, aus deren einfach edlem Bilde eine leicht bewegte Musik zu klingen scheint. Vergessen wir nicht das große eleusinische Relief mit seinem Dreiklang von mütterlichem Ernst, kindlicher Ehrfurcht und liebenswürdiger weiblicher Teilnahme; dann die Reihe der in den Maßen dem unseren entsprechenden Reliefs: Hermes, Eurydike, Orpheus — die Frau legt dem Gatten ihre Linke auf die Schulter; da kann er nicht mehr widerstehen, er schlägt den Schleier zurück, Auge senkt sich in Auge, und Hermes ergreift sanft, aber unerbittlich die Rechte der Frau —; Medeia und die Peliaden — die eine von ihnen rückt den Kessel auf dem Dreifuß zurecht; die andere hält das Schwert bereit, sinnt aber zögernd; ihr gegenüber Medeia; sie öffnet die Schachtel mit den Zaubermitteln, aber darüber hinweg ist ihr Auge brennend auf die Säumende gerichtet —; Herakles, Peirithoos, Theseus — Herakles hat Theseus, der neben dem Freunde auf dem Felsen in der Unterwelt festgewachsen war, losgebeten; beide stehen wegbereit, beide blicken teilnahmvoll, aber stumm zu Peirithoos nieder, der sich angstvoll zu Herakles umwendet [3]). Es ist überall die gleiche Erfassung eines Augenblickes intensivsten Erlebens, ausgedrückt in dem geringsten Maß äußerlicher Bewegung.

Auch in stilistischer Hinsicht bildet unser Relief mit den anderen eine geschlossene Gruppe. Der Teil des Apoptygma rechts von dem Kopfe der l. Hesperide weht ebenso in leicht geschwungenen Falten wie der Schleier der Eurydike. Wir erkennen darin die beginnende Einwirkung des polygnotischen Stiles mit seiner tralucida vestis auf die attische Kunst. Die Locken des Herakles entsprechen denen des gleichen Helden auf dem Relief Torlonia und dem Fragment von der Akropolis. Sie wirken auf dem Petersburger Fragment doch wohl nur durch die Schuld des Kopisten archaisch; freilich eine Anlehnung an ältere Typen muß man, wenn man dem Kopisten aufs Wort glauben will, auch in dem überstarken Untergesicht erkennen. Aber der Kopf des Heros scheint mir vor allem in der Wiedergabe dieses Fragmentes am wenigsten gelungen. Wie wir uns aber auch zu dieser Frage stellen mögen, wir können auch das Original unseres Reliefs nicht anders datieren als in die Zeit, in der nach der Fertigstellung des Parthenonfrieses an den Giebelgruppen gearbeitet wurde. Damals brach der Einfluß jener ionischen Schule, dem bisher die attischen Künstler nur zaghaft nachgegeben hatten, in vollem Strome alle Schranken [4]). Polygnotischen Einfluß erkennen wir auch in der eigenartigen ethischen Stimmung dieser Reliefs, die uns so lebhaft an allerlei Gruppen der großen Wandgemälde des Thasiers in der delphischen Lesche erinnern.

Sicherlich folgten darin die Künstler dem allgemeinen Zuge der Entwicklung; erinnern wir uns, daß eben damals Sophokles auf der Höhe seines Ruhmes stand, daß Euripides damals begann, ihm die Palme streitig zu machen. Die Werke dieser beiden großen Seelenkünder sind uns redende Zeugen der gleichen Sehnsucht geblieben, immer tiefer in den dunklen Schacht der menschlichen Psyche hinabzuleuchten, und angesichts der bedeutenden Rolle, die auf den Reliefs unserer Gruppe den weiblichen Wesen eingeräumt ist, genügt es, darauf hinzuweisen, wie ja gerade Euripides nicht müde wurde, das Weib mit all seinen zarten und seinen dämonischen Zügen den Athenern vor Augen zu stellen [5]). So erschöpfend freilich mit wenigen einfachen Worten hat er nie den tiefsten Sinn des weiblichen Wesens ausgesprochen, wie es Sophokles in dem berühmten Verse seiner Antigone getan hat, den wir unserer

Ausführung vorangestellt haben, so seherisch nie den Willen des Schöpfers in der Schwestererscheinung des Mannes erfaßt. Das war dem auf den typischen Grund aller individuellen Strahlenbrechungen gerichteten Sinne des Sophokles vorbehalten, und so hat denn auch Winter bereits in dem von ihm verfaßten lichtvollen Abschnitt der von Gercke und Norden herausgegebenen Einleitung in die Altertumswissenschaft (II S. 182) in den Dreifiguren-Reliefs die klarsten Spiegelbilder sophokleischer Kunst erkannt [6]), und den bisher bekannten rückt nun auch in dieser Hinsicht das von uns wiederhergestellte als vollgültiger Zeuge zur Seite. Winter weist mit vollem Rechte darauf hin, daß ebenso wie in der Antigone und der Elektra des Sophokles auf dem Peliadenrelief die jüngere Schwester durch ihr gegensätzlich geschildertes Wesen die Wirkung des Bildes der älteren Schwester hebt; ebenso stehen sich auf dem neugewonnenen Relief zwei Schwestern gegenüber, nur ist hier, wenn unsere Auffassung die richtige ist, die jüngere in den Vordergrund gerückt. Einem Dichter wie Sophokles möchte man die Wandlung der alten Sage zuschreiben: kein Kampf sei im Göttergarten mit dem Drachen, dem Wächter des Lebensbaumes, notwendig gewesen; die Hesperiden seien selbst gegangen, ergriffen von einer Wallung zarter Teilnahme mit dem unermüdlichen Helden, um die goldenen Äpfel vom Baume zu brechen [7]). Dabei ist es gleichgültig, ob der Drachen vorher von den Hesperiden oder von jemand anderem eingeschläfert wird [8]). Bei Euripides findet sich im rasenden Herakles (V. 394 ff.) dagegen die Version, Herakles habe den Drachen getötet und die Äpfel selbst gepflückt.

Man hat früher geglaubt, eine hilfreiche Hesperide auch in der weiblichen Gestalt erkennen zu dürfen, die in der einen Metope des Zeustempels in Olympia dem Herakles die Last des Himmelsgewölbes tragen hilft, während Atlas ihm die Äpfel bringt, ist jetzt aber übereingekommen, in dieser Gestalt vielmehr Athena zu erkennen [9]). Am „Theseion“ ist die Hesperide auf der Ostmetope [10]) dem Herakles freundlich gesinnt — Sauer (Theseion S. 178 f.) ergänzt in ihrer Linken einen Kranz, den man allerdings eher in der Rechten erwarten würde —, aber die Äpfel hat er selbst gepflückt. Dagegen wäre es sehr wohl möglich, daß Panainos auf den Schrankenbildern des Zeusthrones in Olympia die Hesperiden gemalt habe, wie sie dem mit Atlas verhandelnden Herakles die Äpfel bringen. Die beiden Figurenpaare waren auf zwei getrennte Bildtafeln verteilt. Petersen, der in der schon oben zitierten Schrift „Ein Werk des Panainos“ S. 29 f. über diese Gemälde und ihre Verteilung am Throne gehandelt hat [11]), sagt mit Recht: „Die Hesperiden müssen, um kenntlich zu sein, die Äpfel gehalten haben.“

Wahrscheinlich würde eben deshalb Petersen die Wiederherstellung des neuen Dreifiguren-Reliefs besonders freudig begrüßt haben, hatte er doch in jener Schrift die Trias der beiden bekannten derartigen Reliefs gleicher Größe für Werke keines anderen als des Panainos erklärt. Das wird ja ungefähr das Richtige treffen [12]), wenn nur im Grunde mit einer solchen, notwendig ganz hypothetisch bleibenden Rückführung mehr als nichts zu erreichen wäre. Ich vermag anders auch nicht über den weiteren Inhalt jener Schrift zu urteilen, der darauf abzielt, nachzuweisen, die Originale jener drei Reliefs seien der plastische Schmuck eines Denkmals gewesen, das ein siegreicher Chorege zur Verherrlichung des Sieges einer Trilogie Peliaden, Orpheus, Peirithoos an der Tripodenstraße in Athen errichtet habe. Würde Petersen das vierte Relief nun noch als Vertreter des Satyrdramas in die Reihe aufgenommen

und sich darauf berufen haben, daß es in der Tat einmal ein Satyrspiel des gleichen Inhalts gegeben zu haben scheint[13])? All das würde uns nicht einen Fuß breit weiter führen, ja im Grunde doch nur künftigen Forschungen Schutt in den Weg werfen. Selbst aber damit wäre uns nicht gedient, wenn hier einmal zufällig das Richtige getroffen wäre. Gewiß bilden diese Reliefs eine Gruppe für sich, gewiß lag es nahe, bei dem Peliadenrelief an die Medeia des Euripides oder besser an die sophokleische Tragödie gleichen Inhalts, die Rizotomoi, zu denken, gewiß ist, wenigstens in den drei bisher bekannten Reliefs, ein inhaltschwerer Wendepunkt, einer jener kontrastreichen Umschläge dargestellt, auf denen jede wahrhaft tragische Wirkung beruht, und doch bleibt auch die von Reisch (Griech. Weihgeschenke S. 130 f.) vorgeschlagene und fast allgemein angenommene Erklärung der Reliefs für Weihgeschenke einzelner siegreicher Tragöden hypothetisch. Es lag zu nahe, als daß man nun nicht auch vermutet haben sollte, die Dreizahl der Figuren auf den Reliefs sei bedingt durch die drei Schauspieler der Tragödie. Sobald man diesem Gedanken aber nachging, mußte es bedenklich stimmen, daß kaum eine der hier dargestellten Szenen auch nur ähnlich auf dem griechischen Theater hätte gespielt werden können. Wenn man nun dem Künstler auch ohne weiteres die Freiheit zugestehen wird, den Vorwurf für sein Werk unabhängig von den Bildern der Aufführung zu wählen, so muß man doch zugeben, daß damit auch die Grundlage für jene Rückführung der drei Reliefgestalten auf die drei Schauspieler hinfällig wird. Und doch besteht zwischen beiden Erscheinungen ein geheimes innerliches Band. Derselbe Grund, der die Tragiker dazu geführt hat, den dritten Schauspieler zu verlangen, weil dadurch nicht nur eine viel größere Mannigfaltigkeit verschiedener Rollen möglich wurde, sondern weil vor allem die einzelne Szene außerordentlich an Lebendigkeit gewann, wenn an einem Gespräch von zweien nicht nur der in all seinen Äußerungen gebundene Chorführer teilnahm, sondern eine dritte Person mit eigenen selbständigen Ansichten oder Absichten, dieselbe Einsicht in die Bedeutung des Dreiklangs, der ja erst den Akkord ermöglicht, brachte die Künstler dazu, diese Kompositionen zu schaffen, in denen durch das reichere Spiel der gegenseitigen Beziehungen und Kontrastierungen zwischen den Dargestellten eine Polyphonie erreicht werden konnte, die freilich immer noch — und darin liegt ihre Stärke — auf das geringste Maß beschränkt in ihren Mitteln war, denn auch darin war die Tragödie die Meisterin dieser Künstler, daß sie im Gegensatze zu dem breiten Strome der epischen Schilderung und zu der nur andeutenden Art des großen Chorlyrikers Pindar in klarer Erkenntnis ihres eigentümlichen Wesens und dank der Beschränkung der zur Ausführung gewählten Darsteller darauf dringen mußte, die Fülle des Stoffes in einzelne bedeutungsvolle Momente zusammenzudrängen und hier alle Elemente so eindrucksvoll wie nur möglich mit den einfachsten Mitteln zur Äußerung und Wirkung zu bringen.

Es ist nicht ohne Bedeutung, daß wir das gleiche Kompositionsschema wiederfinden in den Werken einer Kunst, die mehr als irgendeine andere der Folgezeit der attischen Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts durch innerliche Verwandtschaft nahekommt, in der venezianischen Malerei der Renaissance. Wir finden sie schon auf einer Reihe von Andachtsbildern des Giovanni Bellini und seines Kreises. Der Bestimmung der Gemälde entsprechend sind die Gestalten — die Madonna mit dem Kinde in der Mitte; rechts und links je ein Heiliger — hier ohne Handlung nebeneinandergestellt, alle

nichts als Verkörperungen beseligt ruhiger Existenz. In der folgenden Generation wird dann das Schema zweimal verwandt zu äußerlich zwar ruhigen, aber innerlich bewegten Szenen, einmal von Paris Bordone in dem Gemälde der Verführung (in der Brera), dann aber vor allem von Giorgione (oder Tizian?) in dem Konzert des Palazzo Pitti. Freilich in beiden Fällen ist es den Malern nicht gelungen, die dritte Gestalt, so unentbehrlich sie für die malerische Komposition der Bilder ist, innerlich an dem Hauptvorgang zu beteiligen, geschweige denn, ihr in dem Dreiklang eine den beiden anderen Klängen ebenbürtige Bedeutung zu geben. Tatsächliche Anregungen durch etwa erhaltene Dreifiguren-Reliefs sind nicht nachzuweisen, haben auch gewiß nicht stattgefunden. Ebenso wie der eigenartige Zauber der attischen Grabreliefs wieder lebendig wird in den venezianischen Bildern, die uns den stillen innigen Verkehr der Heiligen mit der Madonna und ihrem Kinde schildern, ist auch hier aus der verwandten geistigen Stimmung heraus einer inneren Notwendigkeit zufolge die gleiche Form wiedergefunden worden.

II. Rotfigurige Kalpis des 4. Jahrhunderts.

Die Vase, die wir in drei Ansichten wiedergeben (Tafel II), befindet sich in Rom im Besitze des Antiquars Cav. U. Jandolo. Ihm verdanken wir die liebenswürdige Erlaubnis zur Veröffentlichung. Es handelt sich um eines jener flott und flau bemalten attischen Gefäße des 4. Jahrhunderts, dem man allzu deutlich das Nachlassen des künstlerischen Wollens und Könnens anmerkt. Einiges — die Abbildungen zeigen deutlich, was — ist reliefmäßig aufgetragen und vergoldet, anderes mit weißer Farbe gemalt. Die Form des Gefäßes ist noch äußerst gefällig, aber die Darstellung bedeutet künstlerisch nichts. Dagegen ist sie inhaltlich recht interessant. Der bekränzte jugendliche Herakles steht auf die Keule leicht gelehnt neben dem Hesperidenbaum, um den sich die weiße Schlange windet. Sie ist zweifellos lebendig und wach, aber der Held achtet ihrer gar nicht. Er hat Köcher und Bogen auf den Boden gelegt. Auffällig ist, daß er wohl eine Chlamys, aber nicht das Löwenfell bei sich hat. Darüber, daß er von der Schlange nichts zu fürchten hat, beruhigt uns die kleine Nike, die mit ausgestreckten Händen auf sein Haupt zufliegt. Diese Gruppe umgeben drei Hesperiden, von denen zwei durch weiße Hautfarbe ausgezeichnet sind. Die eine links oberhalb von Herakles blickt auf Nike; die Blicke aller anderen Gestalten sind auf den Heros gerichtet. Von diesen ist ein ebenfalls bekränzter Jüngling, der sich links auf die Knie der einen Hesperide lehnt, doch wohl Jolaos zu nennen. Darüber ragt ein kleiner Aigipan mit staunend erhobener Linken, die Keule in der Rechten, über den Henkel empor; ihm entspricht rechts ein graziös sitzender Diopan mit der Gebärde des ἀποσκοπεύειν. Auf seinen rechten Oberschenkel lehnt sich die dritte Hesperide, und daß diese nahe Berührung mit dem der bakchischen Schar angegliederten Naturgotte nicht gedankenlos vom Zeichner gegeben ist, beweist uns das Attribut der rechts von dem Baume sitzenden Hesperide; sie lehnt sich auf ein Tympanon. Dazu stimmt denn auch links unter dem Köcher ein großer Krater und oben ein Paar von Tierschädeln, von denen der linke ein Bukranion, der rechte deutlich als Bocksschädel zu erkennen ist. Was haben Hesperiden mit dem bakchischen Thiasos, was im Thiasos zu tun?

Wir dürfen hier an eine apulische Vase erinnern (Heydemann, Vase Caputi Taf. 2), auf der dargestellt ist, wie zwei Satyrn dem Herakles, während er Atlas die Himmelslast abgenommen hat, die Waffen rauben und ihn verhöhnen. Also auch da finden wir Angehörige des bakchischen Schwarmes nahe dem Hesperidengarten. Dürfen wir beide Darstellungen miteinander kombinieren? Hat es einmal ein Satyrspiel gegeben, in dem etwas Derartiges vorkam, in dem schließlich auch die Hesperiden vom bakchischen Taumel ergriffen wurden [14])?

Aber die Kalpis des Herrn Jandolo gibt uns noch ein Rätsel auf. Rechts unter dem Diopan ist unten ein großer Omphalos gemalt, auf einer Schwelle, mit Binden behängt, ganz wie wir sonst gewohnt sind, den delphischen Omphalos gemalt zu sehen. Was hat aber der im Hesperidengarten zu tun? Es ist doch wohl undenkbar, daß man sich jemals diesen in Delphi oder seiner Umgebung gedacht habe? Der alte Götterberg Atlas lag in Arkadien. Auch darin, daß die Erdgöttin den Lebensbaum sprossen ließ, sie, die zugleich die erste Inhaberin des delphischen Orakels war, finde ich keine Erklärung für unsere Vase.

Aber ist nicht ein ungelöstes Problem die schönste Festgabe für eine Archäologische Gesellschaft?

Anmerkungen.

[1]) Helbig, Führer 3. Aufl. II S. 431 n. 1880. Bei Furtwängler in Roschers myth. Lexikon I S. 2228 ist bereits ausgesprochen, daß dem Relief ein Vorbild der pheidiasischen Zeit zugrunde liegt; bei Helbig ist auf die Verwandtschaft der Komposition mit derjenigen der übrigen Dreifiguren-Reliefs verwiesen. Die Höhe des Antiken beträgt 1,18 m, die Breite 0,85 m. Auch die Maße entsprechen also denen jener Reliefs. Das Material ist pentelischer Marmor.

[2]) Dieser Versuch einer Rekonstruktion — auf eine Photographie nach einem Gipsabgusse des Reliefs Torlonia, aus dem der aus Marmor abscheulich ergänzte Kopf der Mittelfigur entfernt wurde, ist eine auf das richtige Maß verkleinerte Photographie des Kopfes aus dem bekannten, während der Revolutionszeit dem Berliner Museum gestohlenen Relief mit der wohl zu Unrecht angezweifelten Theseus-Inschrift geklebt worden (Helbig, Führer II S. 447 n. 1908) — ist von mir schon einmal in der Zeitschrift f. bild. Kunst 1902 S. 154 ff. Abb. 6 (wiederholt im Mod. Cicerone I S. 336) ververöffentlicht worden. In unserer Wiederherstellung ist das unten erscheinende Schwanzende mit Quaste als zum Löwenfell gehörig gezeichnet. Auf dem Relief in Villa Albani kommt dort der Schwanz der Schlange zum Vorschein. Der Kopist hat demnach, als er den Baum einfügte, das Schwanzende des Felles dahin umgedeutet — oder hat ihm etwa das mißverstandene Schwanzende des Löwenfelles erst den Gedanken eingegeben, den aus anderen Bildern dieser Szene wohlbekannten Baum um seiner Schlange willen einzufügen?

[3]) Trotz Petersens abweisender Kritik (Ein Werk des Panainos S. 16) rechne ich in die Reihe der alten Dreifiguren-Reliefs auch heute noch das Relief der drei Frauen im Thermen-Museum (Röm. Mitteil. 1899 XIV S. 3 ff. Taf. I). Es steht künstlerisch gewiß nicht auf der Höhe der anderen, und gegen gewisse Einzelheiten habe ich selbst mein Mißtrauen ausgesprochen. Die Relieferhebung aber ist nur rechts flach und hier notwendig, da sich die rechte Figur nach dieser Seite wendet. Daß wir keine Deutung finden, ist gewiß kein Grund, der Darstellung „nichtssagende, daher auch keine Deutung verlangende Leerheit" vorzuwerfen. „Neu-attisch" wirkt wohl die Ausführung, aber nicht die Konzeption. — Von einem ähnlichen Relief stammt übrigens ein Fragment, das im Heiligtum der Juturna gefunden wurde und mit anderen Fragmenten an einer Ziegelwand dort befestigt ist (Phot. Moscioni 6755). Erhalten ist der Oberkörper einer weiblichen Gestalt im Peplos; auf die linke Schulter fällt ein leicht wehendes Schleiertuch nieder, wie bei Eurydike und der l. Hesperide. Der l. Unterarm war seitlich erhoben, ebenso wie der rechte der mittleren Frau auf dem eben besprochenen Relief. H. 0,32 m. Br. 0,29 m, Pentelischer Marmor.

Weiter ist zu der Reihe der Dreifiguren-Reliefs, wie schon Klein (Gesch. d. griech. Kunst II S. 238) bemerkt hat, auch das Fragment im Akropolis-Museum zu rechnen, das gewiß nicht einen sterblichen Athleten, sondern Herakles darstellt, wie er von Nike gekrönt wird; diese umschlingt schwesterlich eine andere weibliche Gestalt, Athena, die in stiller Freude der Krönung ihres Schützlings zuschaut, oder wahrscheinlicher Hebe, von Nike selbst dem Vergötterten zugeführt (Archaeol. Zeitung 1869 Taf. 24, 13; Gazette archéolog. 1875 Taf. 10; Friederichs-Wolters n. 1188; S. Reinach, Répertoire des reliefs II S. 369 n. 3; Furtwängler bei Roscher, Mythol. Lexikon I S. 2241). H. 0,435 m. Br. 0,645 m.

Kompositionell gehört in die gleiche Gruppe auch das noch ungedeutete Relief aus dem Asklepieion in Athen (M. Bieber, Verzeichnis der käufl. Photographien des deutsch. arch. Inst. in Athen I S. 130 n. 2570 †). Sicher ist nur eins: der Bärtige in der Mitte sitzt auf keinem Omphalos, sondern auf gewöhnlichem Felsen; er gehört eng zusammen mit der weiblichen Gestalt; beide wenden ihre Blicke dem herantretenden Jüngling zu, und, daß diese Wendung plötzlich geschah, zeigt uns die merkwürdige Haltung der Beine des Bärtigen, die in der Umkehrung derjenigen der Beine des Peirithoos entspricht. All das will zu Asklepios und Hygieia wenig stimmen. H. 0,60 m. Br. 0,56 m.

[4]) Amelung, Bonner Jahrbücher CI S. 160 ff.; Furtwängler, Originalstatuen in Venedig (Abhandl. d. k. bayr. Akad. d. Wiss. XXI Abt. II S. 284 f. ³S. 10 f. der Sonderausgabe).

[5]) Sehr inhaltreich und einleuchtend behandelt dieses Thema K. Kunst in seinem eben erschienenen Buche über die Frauengestalten im attischen Drama (bei W. Braumüller, Wien u. Leipzig 1922).

[6]) „Der Stil weist die Vorbilder der erhaltenen Exemplare in die unmittelbare Nähe des Parthenon, in die Zeit des Sophokles. Und ganz in dem Wohllaut der sophokleischen Dichtung spricht die feine Kunst dieser Reliefs zu uns, der fließende Linienzug der Komposition, das stille verhaltene Ethos, die abgeklärte Schönheit der Form, die alles Schreckliche und Schroffe der alten Sage überwindet."

[7]) Wir sehen die gleiche Fassung befolgt auf der schönen Meidias-Vase — zuletzt bei Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei I, Taf. 8 —, einem Werk aus der Zeit nach Vollendung der Parthenongiebel, aber schon nicht mehr so innig und schlicht, wie auf unserem Relief.

[8]) Furtwängler bei Roscher a. a. O. S. 2227 f.; Seeliger ebenda S. 2595 ff.; Sittig bei Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie VIII S. 1246; Robert, Die griech. Heldensage II. B., 1921, S. 492.

[9]) J. Schneider, Die 12 Kämpfe des Herakles S. 63; Treu, Olympia III S. 174; Robert a. a. O. S. 494.

[10]) Schneider a. a. O. S. 65 deutete auch diese Figur als Athena; Robert a. a. O. S. 493, Anm. 1 als Hera oder Hebe.

[11]) Über die Verteilung der Bilder vgl. auch: G. Pellegrini, Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1915, S. 1555 ff.

[12]) Pallat (Archäol. Jahrbuch 1894 IX S. 20) vermutete Agorakritos. Andere — s. zuletzt Br. Schröder, 79. Berliner Winckelmannsprogramm S. 9 Anm. 21 — haben an Alkamenes gedacht.

[13]) Siehe darüber die Ausführungen im 2. Abschnitt dieses Programms.

[14]) So schien es auch Robert a. a. O. S. 495 und Anm. 6.

Verzeichnis der Abbildungen und Tafeln.

Druck von Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10.









ΚΤΩ ΧΡΩ

GLASIERTER TONBECHER IM BERLINER ANTIQUARIUM

EINUNDACHTZIGSTES

WINCKELMANNSPROGRAMM

DER ARCHAEOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

ROBERT ZAHN

MIT 1 MEHRFARBIGEN UND 2 EINFARBIGEN LICHTDRUCKTAFELN UND 5 ABBILDUNGEN IM TEXT

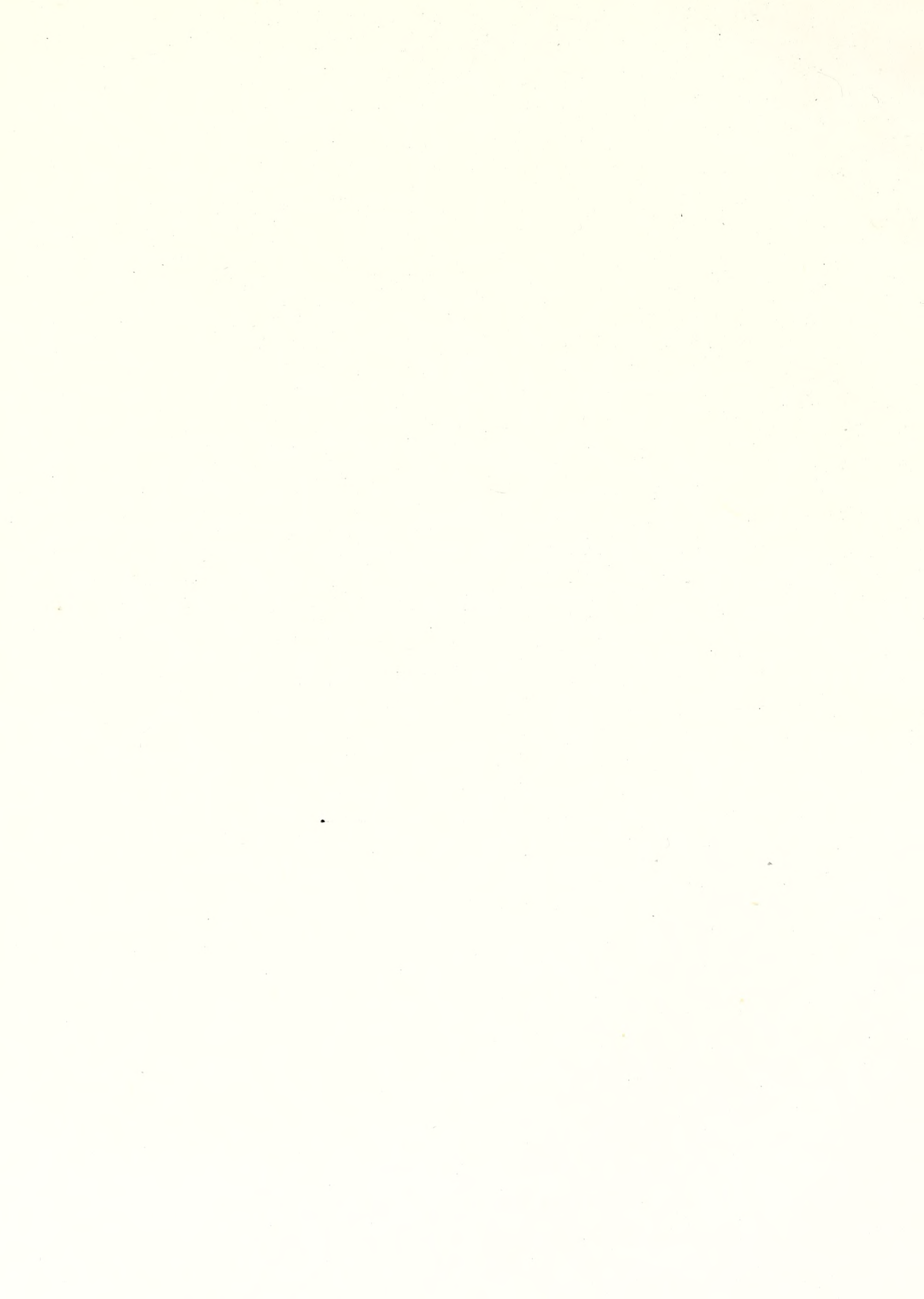
BERLIN
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGS-
BUCHHANDLUNG - GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.
1923.

Zum 9. Dezember 1923

Friedrich von Duhn

gewidmet

17. IV. 1921



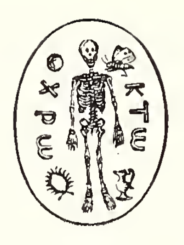


Abb. 1.

Ein hervorragendes Erzeugnis antiker Reliefkeramik, ausgezeichnet durch die künstlerische wie die inhaltliche Bedeutung seines Schmuckes, das vor fast zwölf Jahren für die Sammlung des Berliner Antiquariums erworben werden konnte, soll hier auf unseren Tafeln I—III in voller Größe des Originales und auch in seiner farbigen Wirkung würdig wiedergegeben werden. Es ist ein großer, einhenkliger Becher, der im südlichen Thrakien, nicht gar weit von den Griechenstädten Abdera und Maroneia, aus dem Boden gekommen ist [1]). Der Fundort liegt nach der durchaus glaubwürdigen Angabe des früheren Besitzers in der Gegend zwischen Xanthi oder Eskidsche und Gümüldschina, zwei Stationen der Bahnstrecke Saloniki—Konstantinopel, und zwar näher bei dem zweiten Städtchen, das die Stelle des alten Porsulis an der Via Egnatia einnimmt [2]).

Der Ton, der an der unteren Bodenfläche unbedeckt erscheint, ist ziemlich fein und zeigt ein schönes, lebhafter Fleischfarbe ähnliches Hellrot. Das Gefäß ist frei auf der Scheibe gedreht. Die Wandung ist leicht konisch und lädt gegen die Mündung zu in gefälliger Schweifung stark aus; in kleinem Abstande vom Rande der wagrecht vorspringenden Lippe läuft oben ein kräftiger Halbrundstab um, dem unterhalb ein schwächerer entspricht; den Fuß bildet ein niedriger, durch eine Kehle gegliederter Ablauf. Der senkrechte Henkel besteht aus zwei neben einander gelegten, etwa ohrförmig gebogenen Rollen, die von einem Querbande umschlossen sind. Oberhalb dessen streben sie auseinander und legen sich in hörnergleich geschwungenen Enden der Wandung an. Die teilweise stark erhabene Verzierung ist frei aufgesetzt, und zwar hauptsächlich in einem weißen Tone, für Einzelheiten ist zur Steigerung der Buntheit noch ein braunroter verwendet. Die ganze Oberfläche mit Ausnahme des Bodens überzieht eine durchsichtige grünliche Bleiglasur, die in feiner Zusammenstimmung der Farben die Wandung olivbraun, das Relief hellgrün mit kastanienbraunen Zutaten erscheinen läßt.

Die Erhaltung des Gefäßes ist im ganzen sehr gut. Es fehlen nur kleine Teile des Mündungsrandes, des Fußwulstes und das rechte obere Ende des Henkelansatzes. Alle diese Stücke sind geschickt ergänzt. Der plastische Schmuck hat durch Bestoßung nur ganz geringe Beschädigungen erlitten.

Die ornamentale Verzierung ist sehr bescheiden: ein großes, hellgrünes Epheublatt unterhalb des Henkelansatzes und ein Eierstab, hellgrün mit brauner Füllung, über dem Fußrande. Fast den ganzen Raum nimmt der figürliche Schmuck ein. Die Mitte der Komposition (vgl. Abb. 2)

bildet ein großes Gerippe, das offenbar aufgehängt sein soll. Der Schädel folgt seiner Schwere und ist etwas zur Seite geneigt. Um den Hals liegt ein wulstförmiger Kranz mit wehenden Bändern. Ein zweiter ist links oben befestigt. Außerdem sehen wir zu beiden Seiten, an die Wand gelehnt oder angebunden zu denken, die zum Braten fertige Keule eines Lammes oder Böckchens, eine bauchige Spitzamphora und ein Paar phrygischer Flöten [3]). Um das Gerippe tanzen in ausgelassener Bewegung zwei wunderliche Gesellen mit klapperdürren Armen und Beinen, gekrümmtem Rücken, fleischlosem, schlaffem Gesäß, aufgetriebenem Spitzbauch und mächtigem Gliede. Die Gesichter sind von vollendeter Häßlichkeit. Starke Brauenbogen überschatten das runde, glotzende Auge, die krumme, an der Wurzel tief eingesenkte Nase ragt weit heraus, die Backenknochen sind kräftig entwickelt, der Mund ist breit, die wulstigen Lippen springen vor. Bei beiden ist das rechte Ohr sehr groß und abstehend, das linke dagegen erscheint wie ein kleiner Knopf, ist

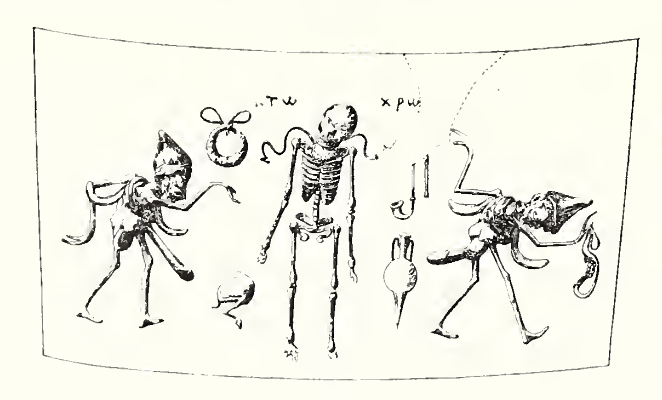


Abb. 2.

also verkrüppelt. Das Gesicht umrahmt ein spärlicher, aus einzelnen Zotten bestehender Zimmermannsbart. Hohe, spitze Hüte tragen diese Tröpfe und schräg über Brust, Rücken und linke Schulter schalartig gelegt ein kleines, schmales Gewandstück, dessen Enden frei flattern. Der eine hält dazu in der rechten Hand ein Gewinde [3*]) an den Bindebändern. Als Überschrift lesen wir die Worte ΚΤω ΧΡω.

Das Relief ist fast ganz in der sogenannten Barbotinetechnik ausgeführt, das heißt, in feinem Tonbrei aufgespritzt, so wie der Konditor der alten Schule, der sein Handwerk gründlich gelernt hatte, Bilder und Sprüche in Zuckerglasur auf seine Torten zu zaubern wußte [4]). Nur die Köpfe der drei Figuren sind in gelblichweißem Tone aus der Form ausgedrückt; für die Gesichter der Tänzer scheint eine und dieselbe gedient zu haben. Ohren, Barthaare und Pupillen sind wieder frei zugefügt. Ob der Rippenkorb des Skelettes aus einem festen Tonklümpchen aufgeknetet oder in der halbflüssigen Masse dick aufgelegt ist, läßt sich jetzt kaum mehr entscheiden. Sicher aufgespritzt aber sind die einzelnen Rippen und die Schlüsselbeine, auch der Kranz um den Hals. Dieselbe Frage erhebt sich bei den aus rotem Tone hergestellten Hüten, deren Spitzen von der Wandung etwas abstehen.

Nach der überwiegenden Verwendung des weißen Tones hebt sich das Bild im ganzen hellgrün vom Grunde ab. Nur bei den Tänzern sind außer den Hüten noch kleine Einzelheiten in rotem Tonschlamme gegeben, der mitunter fast so dünn wie eine Malfarbe geflossen sein muß. Kastanienbraun erscheinen so unter der Glasur die Mäntelchen, die Bänder des Gewindes, das der eine hält, die Eicheln der Phallen, die Pupillen, die Bartspitzen und der Rand des verkrüppelten linken Ohres.

Die uns erhaltenen Tongefäße mit Reliefschmuck aus der hellenistischen und der römischen Zeit sind in ihrer Masse handwerksmäßige Erzeugnisse töpferischen Großbetriebes. Der Arbeiter drückt die Figuren, die er auf die Wandung des Gefäßes setzt, aus fertigen Modeln aus oder er bildet dieses ganz in der Formschüssel, in die mit Stempeln der Schmuck eingetieft ist. In dessen Zusammenstellung und Anordnung kann er mehr oder weniger Geschick und Geschmack entwickeln, aber weiter geht sein künstlerisches Verdienst gewöhnlich nicht. Die Model sowohl wie die Stempel, die Elemente der Verzierung, sind in den meisten Fällen wohl von anderen gefertigt, der Töpfer vervielfältigt nur deren Arbeiten. Bei unserem Becher dagegen, an den sich aus der erhaltenen Keramik des klassischen Südens nur eine kleine Reihe verwandter Stücke anschließt, ist der ganze Schmuck frei hingesetzt, mit rascher, sicherer Hand, denn die aus dünnem, weichem Zeuge bestehende Düte, die mit dem Tonschleime gefüllt ist, verlangt schnelles Arbeiten. Sie ist für den leisesten Druck des Daumens empfindlich, dieser regelt die Abgabe der Masse in größerer oder kleinerer Menge [5]). Der Bildner des vorliegenden Stückes beherrscht seine Kunst vollkommen, er weiß auch, was er dem Stoffe zumuten kann. Kühn hat er den rechten Oberarm beider Tänzer ganz vom Grunde gelöst. Daß er sich für Einzelheiten eine kleine Hilfe gestattet hat, kann dem Werte seiner Leistung kaum Abbruch tun. Wir werden ihm unbedenklich denselben Rang wie den Künstlern der Blütezeit griechischer Gefäßmalerei zuerkennen [6]). Sein Können zeigt sich schon in der Bildung des Skelettes [7]). Er hat eine gute Vorstellung von der Form des Rippenkorbes, von dem Ansatze der Arme an den Schultern, der Oberschenkel am Becken. Dessen Gestalt hat er durch zwei flüchtig gezogene Schnörkel ziemlich naturgetreu getroffen. Weniger genau ist er in der Wiedergabe der Hände und Füße. Das Fehlen der Armspindel und des Wadenbeines ist seiner Figur mit den meisten antiken Darstellungen dieser Art gemein [8]). Er hat sie natürlich nicht nach einem anatomischen Präparat oder Modell gebildet, sondern schnell aus dem Gedächtnisse hingeworfen. Seine Fähigkeit, Geschautes sicher festzuhalten und wiederzugeben, werden wir um so höher schätzen, wenn wir sehen, wieviel geringer darin die Leistung eines in edlem Metall arbeitenden Genossen ist. Ich meine die Gerippe auf den berühmten Silberbechern von Boscoreale [9]). Nicht minder als bei den Skeletten zeigt sich unseres Meisters Begabung in der Gestaltung der greulichen Gesellen, in der sich eine tolle Freude am Grotesken kundtut.

Das jugendfrische und das manneskräftige Griechentum mit seiner entschiedenen Lebensbejahung hatte keine Veranlassung, über den Tod und die Dinge nach ihm viel zu grübeln. Es fand sich mit diesem als einer Naturnotwendigkeit ab und hatte genug mit dem Leben, seinen Freuden und seiner Mühsal zu tun. Mochte zwar letztere schon früh einzelne Geister zu tieferem Nachdenken über den Wert dieses Erdendaseins anregen und sie gar zu einer pessimistischen Auffassung führen [10]), die Anschauung des Volkes im ganzen wurde durch solche Stimmen wenig

berührt [11]). Daß dieses Leben trotz aller Leiden und Sorgen immer ein hohes Gut sei, der Tod ein Übel, ließ es sich von jenen Zweiflern so wenig ausreden wie Achilleus von Odysseus bei dem Gespräch in der Unterwelt [12]). Der Knochenmann vollends hatte in griechischer Phantasie zunächst keinen Platz [13]). Der naive Mensch meidet instinktiv, wie viele Tiere, den Anblick der Überreste eines Wesens seiner Art, oder aber er beschaut sie neugierig ohne tieferen Eindruck [14]). Erst mit dem beginnenden Altern der griechischen Gesellschaft treten jene trüben Gedanken über die Kürze des Lebens, die Nichtigkeit der irdischen Güter, den alles gleichmachenden Tod stärker hervor und äußern sich zugleich in neuer Weise. Sie knüpfen nämlich öfter an die Betrachtung des menschlichen Skelettes oder Schädels, unbestatteter Gebeine, offener Gräber mit ihrem Inhalt an. In den Resten der jüngeren attischen Komödie wie im Epigramme der frühhellenistischen Zeit spricht zu uns diese müde Weisheit [15]), und Menippos, der Kyniker, der Erfinder der moral-philosophischen Satire, hat sie in seiner Nekyia zu einem fast an mittelalterliche Schöpfungen erinnernden grotesk schauerlichen Spiele ausgebaut, wenn wir sein Werk aus dem Nachhalle bei Lukian uns vergegenwärtigen dürfen [16]). Durch diese Literatur drangen jene Vorstellungen in weitere Kreise des Volkes, Bildwerke der Kleinkunst bezeugen ihre Verbreitung [17]). Überkultur, Übersättigung und die Unruhe der Zeit mit ihren die Seelen erregenden und erschütternden Ereignissen haben ähnlich, wie im späten Mittelalter, auch im Altertum günstigen Boden für solche Stimmungen geschaffen. Sie beschränken sich da nicht auf das Griechentum. Ähnliche Töne klingen uns aus einem etwa zu derselben Zeit entstandenen Buche des Alten Testamentes, dem Prediger, entgegen [18]). In beiden Perioden blieb man aber nicht dabei stehen, die Vergänglichkeit oder Nichtigkeit der Güter dieses Lebens darzutun. Das Mittelalter schreitet folgerichtig weiter, es will durch die Leugnung des Wertes alles Irdischen die Geister zur Abkehr von ihm, zur Buße und damit wieder zu dem positiven Gewinne der dauernden Güter des Jenseits führen. Das Altertum gelangt zu genau entgegengesetztem Schlusse. Mit einem Sprunge geht es von der Betrachtung des Todes und der Flüchtigkeit des Lebens über zu der Aufforderung, dieses um so kräftiger auszukosten, solange es Zeit ist. Wer solcher Regel huldigte, mochte sich wohl als Jünger Epikurs vorkommen. In Wahrheit ist es alte, volkstümliche Lebensweisheit, die sich mit dem von kynischem Geiste genährten Pessimismus verbindet oder ihm entgegentritt [19]). In erfrischend kräftiger Weise tut jene sich in Sprüchen des Solon und Theognis kund [20]), den platten, derben Ausdruck des niederen Volkes gibt die Rede des Herakles an den Diener des Admetos in der Alkestis des Euripides (v. 779 ff.) wieder. Aus den Worten des Theognis spricht der starke Sinn eines Mannes, dem selbst harte Schicksalsschläge die gesunde Lebensfreude nicht rauben konnten. Der hebräische Prediger versucht es in seiner tiefen Bitterkeit auch mit den Genüssen dieses Daseins; sie werden ihm aber bald vergällt und bringen nur kurze Betäubung der Qual. Für den Griechen der jüngeren Zeit und den ihm folgenden Römer endlich soll die oft krasse Vorstellung des täglich drohenden Todes das häufig zu brauchende, immer wirkende scharfe Reizmittel der Lust des Augenblickes sein. Die Mahnung dazu verkünden uns viele Dichterworte, Aufschriften auf Gefäßen, Werke der Bildnerei [21]). Aber sie klingt nicht mehr wie der Ausdruck echter, unverdorbener Genußfreude. Die laute Stimme kann nicht das Unbehagen verbergen, das Verkünder dieser Moral wie Hörer im Grunde der Seele drückt. Und darum

wirken viele dieser Äußerungen in Wort und Bild auf uns unangenehm und frostig. Ein treffliches Beispiel bieten die schon erwähnten silbernen Becher aus Boscoreale, die uns berühmte Dichter und Philosophen als klapprige Gerippe vorführen, also ganz im Geiste der menippisch-lukianischen Nekyia, in den Beischriften aber die eben genannte Nutzanwendung hinzufügen. Durch diese schienen solche Szenen ja besonders gut für die Geräte des fröhlichen Gelages sich zu eignen. Und so sehen wir auch auf den roten Erzeugnissen der arretinischen Töpfer und auf verwandten glasierten Gefäßen mit Reliefschmuck Gerippe zum Symposion gelagert oder in ausgelassenem bakchischem Tanze sich tummelnd [22]). Merkwürdig ist es, wie an einem ganz anderen Ende der Welt in der alten Inkakultur von Peru wohl unter verwandten Verhältnissen und bei ähnlicher Stimmung der Geister derselbe Gedanke dieselbe Form gefunden hat. Auch von dort sind uns Trinkflaschen erhalten, die mit Totentänzen in Relief oder Malerei geziert sind [23]).

In jenen Kreis versetzt uns auch das Bild unseres Bechers. Den Sinn enthalten die Worte κτῶ χρῶ. „erwirb und brauche", also genieße das Deine [24]). Diesen Rat bekräftigt das aufgehängte bekränzte Gerippe. Magenstärkende Genüsse werden hier geboten, ein saftiger Braten und ein stattlicher Krug Weines laden zum frohen Mahle, das wir uns in der Form des im Altertume beliebten Picknicks [25]) vorstellen dürfen. Man wird an das γλέντι des heutigen Griechen, die Sonntagsfreuden des Volkes erinnert, wie sie sich zum Beispiel in der Umgebung Athens, draußen an den Hängen des Hymettos und des Pentelikon, abspielen. Auch die Kränze, für die Alten die notwendigen Begleiter der Tafelfreuden, fehlen nicht. Für den Ohrenschmaus und die Augenfreude ist ebenso gesorgt. Die Flöten sollen zum Tanze aufspielen. So sehen wir auf einem Weihrelief für Zeus Hypsistos aus Mysien [26]) eine Kultgenossenschaft beim Mahle versammelt, der Mundschenk schöpft den Wein, eine nackte Tänzerin und ein sie umhüpfender, Klapperstäbe schwingender Bursche mit spitzem Hute produzieren sich zur Musik. Aber was für Gesellen vertreten auf unserem Becher die Stelle jenes Paares! Die spitze Kopfbedeckung tragen die auf Darstellungen des Lebens und Treibens im Nillande häufig erscheinenden Tänzer, die auch gewöhnlich die Klapperruten führen. Ihre Tracht ist offenbar die des gewöhnlichen Mannes. Es sind jene Volkstänzer, Kordakistai, magere, sehnige, bewegliche Gestalten, die bei den häufigen Festen, selbst bei den Dorffeiern, die man unseren Kirchweihen vergleichen möchte, nicht fehlen durften und durch ihre tollen Sprünge und die artigen und auch sehr unartigen Drehungen und Windungen des Körpers, verbunden mit entsprechenden Gesten, die Leute ergötzten [27]). Wenn ihre Rolle auf unserem Becher diese Jammerkerle spielen, so erinnern wir uns daran, daß sowohl dem urwüchsigen als auch dem übersättigten Geschmacke der Alten die Freude an solchen Belustigungen, deren Kosten Krüppel und andere elende Menschlein zu tragen hatten, durchaus nicht fremd war [28]). An ihnen konnte der Zuschauer seinen Witz üben, wenn er nicht gelegentlich auch einmal an den Unrechten kam, und wir hören das dröhnende, gröhlende Gelächter der Gäste, das solchen Spaß begleitete. Das Bild unseres Bechers wetteifert mit der Szene aus der von dem Makedonen Hippolochos beschriebenen Hochzeitsfeier seines vornehmen Landsmannes Karanos, der Tanzdarbietung einer nackten, achtzigjährigen Vettel [29]). Welche Freude gerade die hellenistische Zeit an allen diesen absonderlichen Gestalten hatte, lehrt uns zur Genüge die Fülle

der uns erhaltenen Werke der Kleinplastik mit ihrem großen Reichtume der Typen [30]. Zum Teile knüpft wohl diese Neigung auch an altägyptische Sitte an, denn schon die Schilderungen aus dem Alten Reiche verraten das Interesse an Zwergen und anderen Mißbildungen [31]. Künstlerisch betrachtet wirken jene Tänzer mit ihren ganz unmöglich dünnen Gliedern selbst wie Skelette — ἀραχναίου στυγνότεροι σκελετοῦ —, sie ergeben mit dem aufgehängten zusammen gewissermaßen einen Akkord der Scheußlichkeit und vertreten die auf anderen Gefäßen selbst in Bewegung dargestellten Gerippe. Der Urahne solcher Ungestalt ist der homerische Thersites, dessen Erscheinung die Phantasie der hellenistischen Zeit beschäftigt haben muß, wie uns seine epigrammatische Gegenüberstellung mit dem schönen Hylas oder Nireus vermuten läßt [32].

Das zwischen den guten und angenehmen Dingen baumelnde Gebein, dessen Anblick den Genuß an ihnen erhöhen soll, erinnert jeden sofort an die bekannte Stelle im Gastmahle des Trimalchio [33]. Wenn dieser Emporkömmling ein silbernes „Tötlein“, wie es bei Gottfried Keller einmal heißt, auf der Tafel tanzen läßt und dazu einige sentimentale Verse, die in jene Lustmoral ausklingen, deklamiert, so handelt es sich nicht um einen plötzlichen Einfall. Erhaltene kleine Skelette und die Darstellung auf einem Sarkophage im Museum zu Candia bezeugen, daß dieser blöde Spaß häufig gemacht wurde [34]. Und wieder werden wir dabei nach Ägypten gewiesen. Herodot (II 78) erzählt ja bekanntlich, daß die Ägypter bei ihren Gelagen durch Herumreichen der Nachbildung eines Toten im Sarge zu kräftigem Genießen aufforderten: „ἐς τοῦτον ὁρέων πῖνέ τε καὶ τέρπευ· ἔσεαι γὰρ ἀποθανὼν τοιοῦτος“, und seine Erzählung bestätigen Funde solcher Figürchen [35] aus dem Nillande. Ein ägyptisches Lied, in älterer und in jüngerer Fassung uns erhalten [36], das bei dem Gedächtnismahl am Grabe selbst vorgetragen wurde, ermuntert die Teilnehmer mit kräftigen Worten, im Hinblick auf die Verstorbenen und den für jeden einmal kommenden Tag des Scheidens die Freuden dieses Lebens voll auszukosten:

„Sei fröhlich, daß du das Herz vergessen lassest, daß man dich (einst) verklären wird [*beim Begräbnisse*]. Folge deinem Wunsche, so lange du lebst. Lege Myrrhen auf dein Haupt, kleide dich in feines Leinen und salbe dich mit den echten Wundern der Gottesdinge.“

„Vermehre noch, was du Gutes hast, und laß dein Herz nicht ermatten. Folge deinem Wunsche und tue dir Gutes an (?); mache, was du brauchst (?) auf Erden und quäle dein Herz nicht, bis zu dir kommt jener Tag des Geschreies“ ....

„Begehe den Tag fröhlich und werde dessen nicht müde: Sieh, niemand kann (?) seine Habe mit sich nehmen. Sieh, niemand kommt wieder, der fortgegangen ist.“

Eine gesuchte Wiederholung solcher urwüchsigen Mahnung durch plumpe *demonstratio ad oculos* bedeutet der von Herodot erwähnte Brauch. Auch beim ägyptischen Volke dürfte er der Zeit seines Alterns angehören; die Jugend braucht so starker Anreizung des Appetits an der Tafel des Lebens noch nicht. Der Zusammenhang zwischen der ägyptischen und der hellenistisch-römischen Sitte scheint klar zu liegen.

Das Mittelstück der Darstellung unseres Bechers ist gewissermaßen ein Gemeinplatz, denn ein sehr ähnliches Bild mit derselben Inschrift kehrt auf einer Gemme wieder, die uns nur durch einen alten Stich [37] bekannt ist (Abb. 1). Ein ausgestrecktes Gerippe ist umgeben von einem Kranze,

einer Kanne, einem rundlichen, unklaren Gegenstande, einem Schmetterling und den Worten κτῶ χρῶ [38]). Auch der Reliefschmuck einer tönernen Flasche aus Troja [38]), auf die wir unten weiter zu sprechen kommen werden, zeigt dieselbe Komposition. Trotz seiner bewegteren Haltung ist das Gerippe zwischen den verschiedenen dem Wohlleben dienenden Dingen wohl wieder hängend zu denken. Und schließlich dürfen wir noch einen geschnittenen Stein nennen, der nach einem Gipsabdrucke bei Cades [39]) hier vergrößert wiedergegeben wird (Abb. 5). Ein Schädel ist mit einem großen Blumengewinde, einem runden Brote [40]), einer Weinflasche (Lagynos) und vier Knöcheln in verschiedener Lage zusammengestellt. Erinnern letztere zunächst an den Schluß des reizenden, unter Vergils Namen gehenden Gedichtchens *Copa*, so findet sich eine poetische Beschreibung des Ganzen und dazu die Nutzanwendung in einem Epigramme, das in der palatinischen Anthologie dem Könige Polemon von Pontus gegeben wird [41]):

Ἡ πτωχῶν χαρίεσσα πανοπλίη ἀρτολάγυνος [42])
αὕτη, καὶ δροσερῶν ἐκ πετάλων στέφανος,
καὶ τοῦτο φθιμένοιο προάστιον ἱερὸν ὀστεῦν
ἐγκεφάλου, ψυχῆς φρούριον ἀκρότατον.
„Πῖνε“, λέγει τὸ γλύμμα, „καὶ ἔσθιε καὶ περίκεισο
ἄνθεα· τοιοῦτοι γινόμεθ᾽ ἐξαπίνης“.

Die Schlußverse, deren Anklang an jene Worte bei Herodot kaum zufällig ist [43]), hat sich ein antikes Weltkind wieder auf einen Ringstein [44]) schneiden lassen, dazu Speisetisch und Totenkopf. Wir könnten sie auch als Unterschrift unter das Bild des Bechers setzen.

Solche grob sinnliche Auffassung des Lebensgenusses, wie sie noch aus anderen dichterischen und bildnerischen Zeugnissen entgegentritt, erschien den Griechen, mögen ihr auch viele von ihnen gern gehuldigt haben, doch eigentlich als fremdem, barbarischem Sinne entsprungen. Darum wurde sie auch mit dem Namen des Sardanapal, des Urbildes eines orientalischen Schlemmers, verbunden [45]). Es wäre nun zu fragen, ob bei ihrer Verbreitung im Griechentume nicht der Einfluß Ägyptens stark mitgespielt hat, wo diese Lehre so früh schon ihre literarische Form gefunden hat und auch so deutlich aus den Bildern der Gräber selbst noch zu uns spricht. Ein merkwürdiges Denkmal der Wirkung ägyptischen Geistes auf die hellenistische Kultur liegt in dem Buche der Weisheit Salomos vor. Sein Verfasser, ein wohl in Alexandrien lebender Jude, läßt seine freigeistigen Volksgenossen ihre von ihm als gottlos verdammte Lebensanschauung in Worten preisen, die wie eine Variation jenes alten Liedes lauten [46]).

Unter den erhaltenen Beispielen antiker Tonware mit erhabener Verzierung steht unser Becher nicht ganz allein. Auf ein Seitenstück in der Darstellung, die Flasche aus Troja, wurde schon hingewiesen. Genaue Vergleichung zeigt solche Ähnlichkeit nicht nur der Technik, sondern auch des Stiles, daß wir beide Gefäße derselben Werkstatt, ja vielleicht sogar einer Hand zuschreiben dürfen. Ganz kleine Verschiedenheiten in der Bildung des Gerippes sprechen kaum dagegen. Nun hat aber die Flasche nicht die grünliche Glasur, sondern den roten Überzug der Terrasigillata, wie eine kleine Reihe anderer Stücke, die durch Gleichheit des Tones und der Ausführung der Verzierung mit ihr

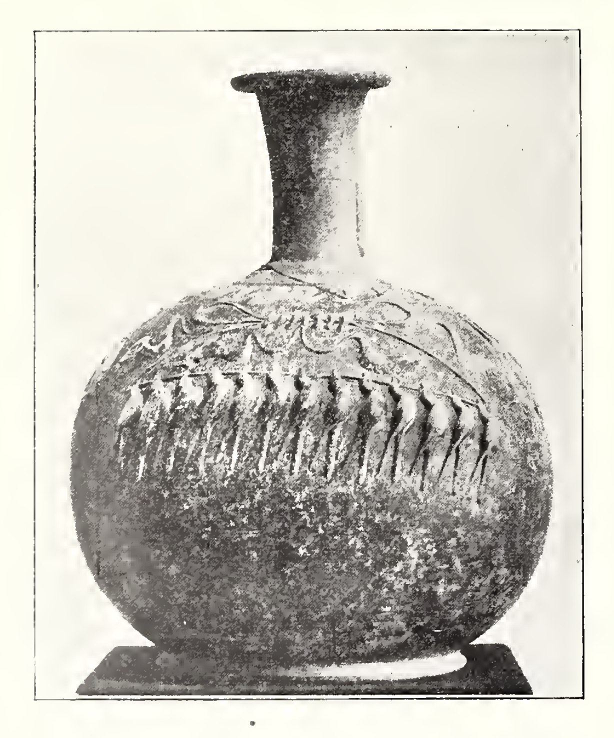


Abb. 3 a.

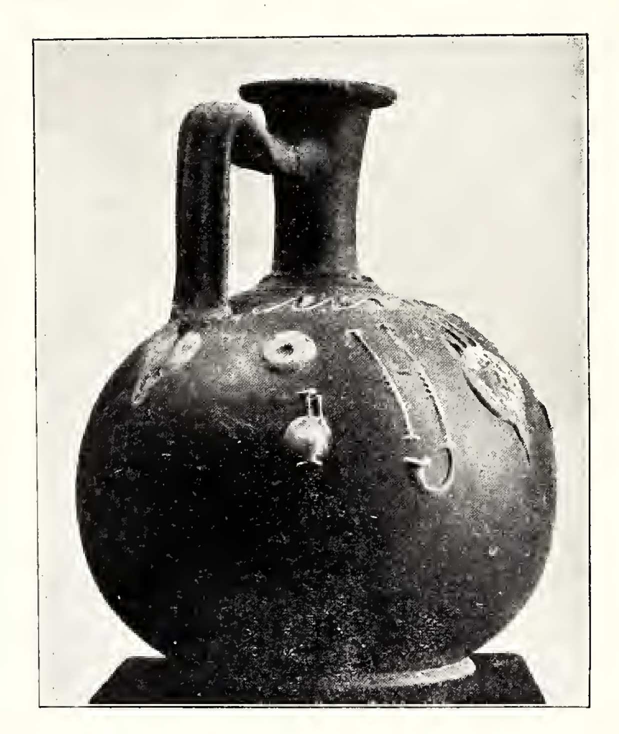


Abb. 3 b.

wie mit dem Becher aufs engste verbunden sind [47]). Eines von diesen, eine kugelbauchige Flasche des Berliner Museums, aus Kirmasti, dem alten Miletopolis [48]), in Mysien, nahe der Propontis, trägt wieder Dinge, die zu frohem Schmause einladen: eine Reihe von Krammetsvögeln, die an einem aus dünner Rute gefertigten Bogen aufgehängt sind [49]) — „*de turdis facta corona*“ nennt Martial [50]) einmal als willkommenes Freundesgeschenk — dazu wieder Amphora, Weinflasche, Brot (?), Lammkeule und Flöten (Abb. 3 a, b). In denselben Töpfereien wurden also Gefäße mit Bleiglasur wie solche mit rotem Überzuge hergestellt, beide Arten mit erhabenem, in Tonschleim frei aufgelegtem Schmucke. Hierher gehört weiter eine glasierte Kanne aus einem sehr reichen Grabe von Olbia, die jetzt in das Metropolitan Museum von New York gelangt ist [51]). Auf ihr begegnen uns wieder Tänzer von lächerlicher Magerkeit mit großen Phallen. Zwei von ihnen tragen auch den spitzen Hut. Vögel scheinen nach den Phallen zu picken [52]). Dasselbe Grab hat uns schließlich noch ein gleichwertiges Gegenstück unseres Bechers geschenkt, einen zweiten genau derselben Form und Technik, dessen Bild in Abrollung hier wiedergegeben wird (Abb. 4) [53]). In genial burlesker Art bietet uns der Meister eine unerhört tolle Parodie des Parisurteiles. Rechts tritt Hermes vor Paris hin, der gebückt dasitzt. Der rechte Ellbogen ist auf das Knie gestützt, der gesenkte Kopf ruht in der Hand. Schläft er oder sagt seine Haltung: „laß mich doch in Ruhe“? Er und der Gott sind mager und durch große Phallen ausgezeichnet. Links erscheint die Gruppe der Göttinnen, die mehr Hökerinnen gleichen. Aphrodite hält sich einen Handspiegel [54]) vor und ordnet noch schnell den in Unordnung geratenen



Abb. 4.

Kopfputz, Athena und Hera sind bereits aneinander geraten. Die hehre Himmelskönigin holt zur Ohrfeige aus und will mit der anderen Hand das Kleid aufheben, zur wirkungsvollsten Abfuhr der Gegnerin [55]). Die jungfräuliche Göttin weicht mit abwehrender Gebärde zurück. Es liegt nahe, bei dieser Szene an eine Anregung von Seiten der Götterposse zu denken, die dann allerdings alles Maß überschritten hätte, das Reich in seiner Behandlung des Mimus für solche Stoffe doch noch eingehalten wissen will [56]). Ungewöhnlich stark ist die Höhe des Reliefs. Die Figuren ragen weit aus dem Grunde heraus, manche Teile stehen wieder frei ab [57]).

Das olbische Grab gibt uns nun auch einen Anhalt für die zeitliche Festlegung dieses Bechers und damit unseres Stückes. Die eine der beiden in ihm bestatteten Leichen, eine Frau, trug im Munde eine einheimische Silbermünze mit dem Kopfe des Apollon auf der einen Seite, einer Kithara auf der anderen und mit einem Gegenstempel aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. [58]). Eine mitgefundene Tonlampe ist wohl in die frühe Kaiserzeit zu setzen, sie stellt einen Übergang von dem hellenistischen zum römischen Typus dar [59]). Dazu stimmt das Ergebnis aus der Betrachtung der Form der Becher selbst. Im ganzen Umrisse, namentlich aber im Profile der Mündung gleichen beide zwei späthellenistischen Stücken des Berliner Museums [60]). Auch die Henkelbildung kennen wir aus dieser Zeit [61]). In der Behandlung des Reliefs besteht ein merklicher Unterschied zwischen dem südrussischen Becher und unserem. Für den Künstler des Parisurteils tritt das Gefäß selbst hinter dem Bildwerke ziemlich zurück. Es liefert ihm eigentlich nur den neutralen Grund, auf den er seine Komposition in durchaus skizzenhaften, fast runden Figuren wie einen plötzlichen kecken Einfall hinwirft. Beachtenswert ist auch die reichliche Angabe des Bodens. Bei unserem Stücke schmiegt sich das im ganzen flachere, auch sorgfältiger ausgeführte Relief als Schmuck der Wandung hübsch an, seine Konturen haften an ihr, abgesehen von den freien rechten Armen der Tänzer. Erinnert jene Arbeit an toreutische Werke, deren Verzierung die der Treibtechnik gezogenen Grenzen mit aller Macht zu

sprengen sucht, wie die Efeubecher aus Herculaneum, die Kentaurenbecher aus Pompeji, einige aus dem Funde von Berthouville-Bernay, die Sieveking [62]) alle in die claudische Zeit setzt, so verrät unser Gefäß noch die zurückhaltende, strengere Art der augustischen Periode. Wir werden es also auch dieser oder allenfalls der Zeit des Tiberius zuweisen, während der andere Becher jünger sein wird. Allzugroß dürfen wir freilich in Hinsicht auf die zwischen beiden bestehende große allgemeine Verwandtschaft den zeitlichen Abstand wohl nicht bemessen [63]).

Aus der ungefähr durch die Jahre 50 v. Chr. und 50 n. Chr. begrenzten Spanne sind uns nicht wenige Beispiele dieser Gefäßform aus Ton, Glas und Metall, namentlich Silber erhalten [64]) — auch die Becher von Boscoreale gehören hierher —, ein Zeichen, daß sie damals besonders beliebt gewesen sein muß. Wir kennen auch ihren lateinischen Namen. Mit großer Wahrscheinlichkeit bringt nämlich Héron de Villefosse [65]) mit ihr die *modioli* zusammen, die der Jurist Cervidius Scaevola neben *truellae, scyphi, phialae* als übliche Teile des Tafelgeschirres nennt [66]). Die Bezeichnung ist von der Ähnlichkeit mit dem Getreidemaße [67]) genommen. Aber die Form ist nicht auf jenen Zeitraum beschränkt. Sie reicht vielmehr einerseits bis in die späteren Jahrhunderte des Altertums hinab und läßt sich andererseits durch das griechische Gewerbe bis hoch hinauf in die kretisch-mykenische Kultur, weiter bis in die nordische Steinzeit und in die Frühzeit Ägyptens verfolgen [68]). Sie gehört also zum Urbestande der Gefäßbildnerei überhaupt. Kaum weist eine andere Form eine so große räumliche Verbreitung und ein so langes Leben auf wie diese.

Wo sollen wir endlich die Heimat jener grün glasierten Stücke und ihrer Verwandten mit dem Überzuge der Terra sigillata suchen? Für den Träger des Parisurteiles und die mitgefundene Kanne ist von anderer Seite Alexandria genannt worden [69]). Uns hat die Betrachtung des Skelettbechers auf deutliche Beziehungen zu jenem Kulturkreise geführt. Aber dadurch erweist sich noch nicht die Herkunft aus Ägypten. Technische Gründe sprechen vielmehr dagegen [70]). Die Verwendung der Bleiglasur ist für die hellenistische Keramik dieses Landes nicht bezeugt. Von den Fundorten scheidet Südrußland für die Frage ohne weiteres aus. Auch an Thrakien wird man nicht ernstlich denken [71]). In Betracht kommt wohl nur Kleinasien, wo die feine Töpferei in hellenistischer und römischer Zeit an verschiedenen Orten geblüht hat. Zwei rote Flaschen unserer Gattung sind in seiner Nordwestecke gefunden worden, die eine in Troja, die andere weiter östlich bei Kirmasti-Miletopolis in Mysien. Aber auch zahlreiche, oft sehr stattliche Tonfiguren der frühen Kaiserzeit, darunter mehrere mit der Inschrift des Verfertigers Diodoros [72]), die in den Kunsthandel gelangt sind, stammen nach glaubwürdiger Angabe von der zuletzt genannten Stätte, wohl aus einer Nekropole. Sie zeigen wieder genau den gleichen, hellfleischroten Ton; ja, bei einer besonders großen, fein ausgeführten, auch signierten Herme der Berliner Sammlung sind im Haare noch reichliche Reste des gelbroten Glanzüberzuges vorhanden! Es ist also zu überlegen, ob nicht in jener Gegend auch die Werkstätten dieser keramischen Erzeugnisse zu suchen sind. Den Versand über See, der, wie es scheint, namentlich nach Rußland gegangen ist, könnte das nahegelegene Kyzikos besorgt haben. Die Dauer des Betriebes können wir noch weiter hinab verfolgen, denn auch jüngere, einfache Sigillatagefäße schließen sich nach der Beschaffenheit des Tones und der Farbe des Überzuges, der nur dichter und

glänzender geworden ist, den besprochenen Stücken an [73]). Da aber keramische Funde aus Pergamon dieselbe gute rote Glasur tragen — der Ton ist etwas verschieden —, könnte man wiederum versucht sein, die Töpfereien in größerer Nähe dieses bedeutenden Mittelpunktes zu vermuten, wie solche Siegfried Loeschcke westlich der Kaikosmündung bei Tschandarli (dem alten Pitane?) sicher nachgewiesen hat [74]). Entscheiden kann auch in unserem Falle nur die Auffindung der Reste der Werkstätten.

Klingt in den Bildern der Gefäße Alexandrinisches an, so lernen wir daraus wieder, daß die Erscheinungen der hellenistischen Kultur nicht auf den einen oder den anderen Ort beschränkt geblieben sind, sondern daß ein reger Austausch zwischen den verschiedenen Brennpunkten stattgefunden hat.



Abb. 5.

Anmerkungen.

[1]) Inv. 30141. Höhe 0,155, größter Durchm. 0,16 m. Die durch die ungeheuren Druckkosten gegebene Notwendigkeit der Beschränkung erlaubt mir nicht, wie ich beabsichtigt hatte, auf alle an dieses seltene Stück sich knüpfenden Fragen näher einzugehen. Ich habe aber den Wunsch, in größerem Zusammenhange darauf zurückzukommen. Einstweilen verweise ich auf meine frühere Behandlung in den Amtlichen Berichten aus den Königl. Kunstsammlungen XXXV, Juli 1914, Sp. 294 ff. (fernerhin zitiert A. B.), die ich zugleich hier in einigen Kleinigkeiten berichtige. Eine kurze Besprechung des Gefäßes findet sich auch bei F. Parkes Weber, *Aspects of Death in Art and Epigram*[2], London 1914, S. 346.

[2]) Baedeker, Konstantinopel, 2. Aufl. 1914, S. 109; Meyer, Balkanstaaten und Konstantinopel, 8. Aufl. 1914, S. 134. Pauly-Wissowa, Realencycl. V, Sp. 1991. Konrad Miller, *Itineraria Romana* S. 524 f. Tomaschek, Thraker II, 2, S. 62, 65. Die Fundangabe Pella, A. B. Sp. 294, hat sich inzwischen als irrig herausgestellt.

[3]) Ihr oberes Ende ist mit einem Randstückchen der Wandung weggebrochen.

[3*]) Die „Hypothymis". Vgl. Robert, Die Masken der neueren att. Komödie S. 62, Abb. 85 und S. 16, 3; ferner bei Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei III, S. 204, Anm. 147.

[4]) Brongniart, *Traité des arts céramiques*[3] I, S. 425 f.; Hefner, Die römische Töpferei in Westerndorf, Oberbayr. Archiv f. vaterl. Gesch. XXII, 1863, S. 51 ff.; Cohausen, Nassauer Annalen XV, 1879, S. 275 ff.; Blümner, Technologie II, S. 111; Jamot, in Daremberg-Saglio, *Dictionnaire* II, S. 1130; Dragendorff, Bonn. Jahrb. Bd. 96, S. 112 ff., 119, Bd. 101, S. 144 f.; Déchelette, *Vases ornés de la Gaule romaine* II S. 309 ff.; Walters, *History of Ancient Pottery* II S. 442 (vgl. auch Index unter „*barbotine*"); Kisa, Das Glas S. 445, 472. Vgl. auch Behn, Römische Keramik (Mainzer Kataloge Nr. 2) S. 164, 167, 203, 209.

[5]) In den Beschreibungen der Technik (Anm. 4), die mit Ausnahme der von Cohausen ganz auf Brongniart beruhen, werden Pinsel, Röhrchen oder Trichterchen („*pipette*") und Spatel als Werkzeuge genannt. Wer aber mit genauer Kenntnis der entsprechenden Arbeit des Konditors die antiken Barbotineverzierungen betrachtet — und der Verf. nimmt diese Kenntnis auf Grund jahrelanger Anschauung bei seinem Vater in Anspruch — für den kann es nicht zweifelhaft sein, daß die alten Töpfer gleiche oder sehr ähnliche Hilfsmittel benutzt haben müssen, wie jener. Der Zuckerkünstler dreht sich jetzt seine Düten aus einem besonders bereiteten dünnen und doch starken Papiere. Gewöhnlich setzt er unten noch kleine konische Metalltüllen ein, die teils die Öffnung sichern, teils auch durch den verschiedenen Querschnitt ihrer Mündungen die Stärke und die Form des Strahles bestimmen. Den Alten standen statt des Papieres dünnes Leder, Tierblasen oder wohl auch gedichtete Gewebe zur Verfügung. Und an die genannten Tüllen erinnert ein Fundstück aus einer römischen Töpferei von Lezoux in der Auvergne, eine „*pipette*". „*L'ouverture inférieure de cette pipette avait des formes différentes, appropriées probablement à la largeur de l'ornement qu'on voulait dessiner en relief*" (Brongniart, a. a. O. S. 426).

Cohausen hat sich beim Konditor wie beim Töpfer selbst Belehrung geholt und beschreibt auch das Verfahren beider richtig. Wenn er aber zu dem Schlusse kommt, daß für den antiken Barbotineschmuck auch das von dem heutigen Töpfer verwendete sogenannte Malhorn gedient hat, das heißt ein Kännchen mit seitlichem Röhrenausguß, in den noch ein Strohhalm oder ein Federkiel eingefügt wird, so vergißt er, daß es ein großer Unterschied ist, ob eine ziemlich flüssige Farbe nur pastos aufgetragen wird, wie bei den von ihm angeführten modernen Beispielen, auch bei den spätrömischen Spruchbechern, oder Reliefs angebracht werden sollen. Jene läßt sich gewiß in der von Cohausen geschilderten Weise aufgießen, bei der Herstellung der mitunter stark erhabenen Bilder dagegen handelt es sich hauptsächlich um einen steifen Brei, der nicht fließt, sondern durch Druck aus dem Behälter getrieben werden muß. Wie dicht er war, lehren gerade bei unserem Gefäße die frei abstehenden Arme der beiden Tänzer. Wie könnten solche Teile aus dem Kännchen gegossen werden? Die Masse ertrug es auch, daß in ihr mit dem Modellierstecken Einzelheiten nachgezogen wurden. Dies ist an einer mir vorliegenden Scherbe, auf der das Oberteil eines den Tänzern genau entsprechenden grotesken Mannes erhalten ist (Anm. 47, Nr. 3), deutlich zu beobachten.

[6]) Poppelreuter, Bonner Jahrb. 114/15, S. 348 betont ganz richtig den Wert solcher Barbotinebilder als „eines kleinen Ersatzes für die untergegangenen Handskizzen antiker Künstler“.

[7]) A. B. Sp. 295, mit Literatur.

[8]) Vgl. F. Parkes Weber, a. a. O. S. XVIII und S. 15.

[9]) Héron de Villefosse, *Monuments Piot* V. Taf. VII, VIII. S. 58 ff., 223 ff.; Winter. Arch. Anzeiger XI. 1896, S. 81 f.; Das Museum IX, Taf. 6. Oft wiederholt.

[10]) Diels, Der antike Pessimismus, „Schule und Leben“, Schriften zu den Bildungs- und Kulturfragen der Gegenwart, herausgeg. vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Heft 1. Nestle. Der Pessimismus und seine Überwindung bei den Griechen, Neue Jahrb. f. d. kl. Altert. Bd. 47. 1921, S. 81 ff. Vgl. auch Capelle, ebenda Bd. 27. 1911. S. 386, Anm. 2.

[11]) Rohde, Psyche [4] I S. 1 f., II S. 198 ff.

[12]) Rohde, a. a. O. S. 2.

[13]) Treu, *De ossium humanorum larvarumque apud antiquos imaginibus*, S. 51.

[14]) Es mag hier an das bei Plato (*de republ.* IV, 440 A) erzählte Geschichtchen von dem Manne, der am Richtplatze vorbeikam, erinnert werden.

[15]) Philemon, Frg. 116. Kock II, S. 514; Menander, Frg. 583. Kock III, S. 161 = *Menander, with an English Translation by* Francis G. Allinson, *L(oeb) C[lassical] L[ibrary]*, S. 484; Leonidas von Ta ent, *Anthol. Palat.* VII 472 (vgl. Stadtmüller, II, 1, S. 330; Paton, *The Greek Anthology*, *LCL*, II, S. 257), 478, 480. Weiteres bei Treu, a. a. O. S. 56 f. Vgl. Geffcken, Kynika und Verwandtes S. 1 ff.; ders., Studien zur griech. Satire, Neue Jahrbücher für d. kl. Altert. Bd. 27. 28. 1911, S. 401; Capelle, a. a. O. S. 386 f.

[16]) Helm, Lucian und Menipp; Geffcken. Satire, a. a. O. S. 469 ff., auch Kynika S. 3 f.

[17]) So italische Gemmen hellenistischer Zeit, die Landleute in der Betrachtung eines Schädels, einen Philosophen nachdenklich vor einem solchen sitzend zeigen: Furtwängler, Gemmen I, S. 252, 297; vgl. Treu, a. a. O. S. 10 ff., 14 ff., 57; Stephani, *Compte-rendu* 1877, S. 98, 2 B, 99, Anm. 1; Parkes Weber, a. a. O. S. 352, 403 f. Ähnliche Darstellung auf Lampen der frühen Kaiserzeit: Le Blant, *Mélanges d'archéologie et d'histoire* VII, 1887, Taf. VII, 2, S. 252; Parkes Weber, a. a. O. S. 398 f., nebst Anm. 281, Fig. 108 und Titelbild. Auch an die aus dem Boden herausschauenden Knochen auf dem einen Boscoreale-Becher sei erinnert.

[18]) Capelle, a. a. O. S. 386 f. sieht auch in der aus jenen griechischen Epigrammen sprechenden trüben Lebensauffassung, der „Skelettmoral“, den Einfluß semitischen Geistes und macht dafür den Syrer Menippos verantwortlich. Woher kam sie aber den doch älteren Dichtern Philemon und Menander?

[19]) Beachte auch wiederum die scharfe Ablehnung dieser bequemen Weisheit durch den Kyniker Krates in seiner Parodie der sogenannten Grabschrift des Sardanapal, in der jene in besonders drastischer Weise ausgesprochen ist (*Anthol. Pal.* VII 325, 326; unten Anm. 45). Vgl. auch Gerhard, Phoinix von Kolophon S. 183 f.

[20]) Die Stellen bei Rohde, a. a. O. II, S. 199, Anm. 1.

[21]) Vgl. A. B. Sp. 298 ff.; ferner Ersilia Lovatelli, *Thanatos*; Parkes Weber, a. a. O.

Wohl die frühesten uns erhaltenen Gefäßaufschriften dieser Art sind die auf rotfigurigen Trinkschalen faliskischer Fabrik im Museum der Villa di Papa Giulio in Rom (Helbig-Amelung. Führer [3] II, S. 371. Nr. 1799, d): „*foied vino pipafo cra carefo*“. Wie innerlich verschieden ist diese sentimentale Fassung von dem einfachen naiven Spruche der alten attischen Kleinmeisterschalen: „χαῖρε καὶ πίει εὖ“!

[22]) A. B. Sp. 299 f.

[23]) Holländer, Plastik und Medizin, S. 430 ff.

[24]) Dieser durch die Kürze und den Gleichklang der zwei Worte eindringliche Spruch predigt an sich dieselbe weise Lebensführung, die ein Epigramm des Lukian (*Anthol. Pal.* X, 26) und ein anderes auf einem Steine aus Smyrna erhaltenes (Kaibel, *Epigr. gr.* Nr. 303; Cougny, *Anthol. Gr. App.* II, Nr. 638. Vgl. Treu, a. a. O. S. 12. Nr. 31, S. 56) empfehlen, und die in der unter Isokrates' Namen überlieferten Rede an Demonikos dessen Vater nachgerühmt wird (c. 9). Für weitere Stellen dieser Art verweist Kaibel auf Jacobs, *Paralip.* II, S. 759, Nr. 6 und *Append.* Nr. 121.

[25]) Vgl. Daremberg-Saglio I, S. 1272; Legrand, *Daos* S. 240; Leroux, *Lagynos* S. 75.

[26]) Perdrizet, *Bull. de corr. hell.* XXXIII, 1909. S. 592, Taf. IV; Reinach, *Rép. de reliefs* II S. 493, 3; A. B. Sp. 304

[27]) A. B. Sp. 304; Schubart, Ägypten von Alexander d. Gr. bis auf Mohammed S. 276.

[28]) A. B. Sp. 303 f., 307 f. Vgl. zu der Bildung dieser Tänzer auch das merkwürdige Wesen auf einer rotfigurigen unteritalischen Vase bei Tischbein, *Vases Hamilton* II Taf. 57 = Dieterich, Pulcinella S. 239 (dazu Reich, Mimus I, S. 583, 1).

[29]) Athenaeus IV 130 c.

[30]) Ich habe das Material seit langer Zeit gesammelt und hoffe, diese Erscheinungen einmal eingehend behandeln zu können.

[31]) Luise Klebs, Die Reliefs des alten Reiches, Abh. Heidelberger Ak. d. W., philos.-hist. Kl., 3. Abh. 1914, S. 32; Erman-Ranke, Ägypten S. 292 f.

[32]) Geffcken, Kynika S. 3.

[33]) Petron. 34; dazu Friedländer, *Cena Trimalchionis* S. 226 f.

[34]) A. B. Sp. 297, 300.

[35]) A. B. Sp. 300.

[36]) Erman, Die Literatur der Ägypter S. 177 f., 314 f., ders., Ägyptische Religion² S. 156 f.; Erman-Ranke, a. a. O. S. 453 f.; Ranke bei Gressmann, Altorientalische Texte und Bilder zum Alten Testament² S. 198 f.

[37]) Bei Buonarroti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne' cimiteri di Roma*, Florenz 1716, S. 193, darnach öfter wiederholt; vgl. Ersilia Lovatelli, a. a. O. S. 40 f., Titelbild; A. B. Sp. 299.

[38]) Hubert Schmidt, Schliemanns Samml. trojan. Altert. Nr. 3996; Dörpfeld, Troja-Ilion S. 313 und 445, Abb. 256 (Winnefeld); Holländer, a. a. O. S. 423, Abb. 309. Vgl. A. B. Sp. 312.

[39]) *Impronte*, Bd. 42, E 62. Furtwängler, Die antiken Gemmen I, Taf. XLVI 24, II S. 222, wo die ältere Literatur angegeben ist; Parkes Weber, a. a. O. S. 341, Fig. 78. Vgl. Lovatelli, *Thanatos* S. 41 und A. B. Sp. 298 f. Über eine zweite ganz ähnliche Gemme siehe Treu, a. a. O. S. 24, Nr. 63.

[40]) Vgl. zur Deutung A. B. Sp. 299, Anm. 1. Derselbe Gegenstand, wieder mit der Lagynos verbunden, auf einer Gemme bei Caylus, *Recueil* II, Taf. CX.

[41]) *Anthol. Pal.* XI, 38; in der *Anthol. Plan.* als ἄδηλον bezeichnet. Als bildnerische Vorlage des Dichters wird gewöhnlich ein Relief angenommen (Dübner, Ausg. Didot II S. 365; Paton, *The Greek Anthology*, *LCL*, IV, S. 87), Max Rubensohn, Arch. Anz. XI. 1896, S. 100 scheint an toreutische Arbeit zu denken. Das Wort γλύμμα weist aber nach seinem öfter bezeugten Gebrauche wohl auf eine Gemme oder einen Kameo hin (vgl. die Stellen bei Stephanus, *Thes.* unter γλύμμα, γλύφω).

[42]) ἀρτολάγυνος fasse ich als eine kühne „Dvandvabildung" (vgl. Kühner-Blaß, Griech. Gramm., Formenlehre II, S. 317 f.), wie ἀρτοβούτυρον, ἀρτοκρέας, ἀρτοτύριον (s. Herwerden, *Lexicon gr. suppl. s. vv.*).

[43]) Vgl. Max Rubensohn, a. a. O.

[44]) Abbildung bei Gori, *Inscriptionum antiquarum Graecarum et Romanarum quae in Etruriae urbibus exstant, pars III* (Florenz 1743), *appendix*, S. 21, Nr. 5. Vgl. Literatur *CIG* IV 7298; Kaibel, a. a. O. Nr. 1129; bei Leclercq in Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* I, 2 Sp. 1948 und 1961 und bei Parkes Weber, a. a. O. S. 343 mit Anm. 200. Die Echtheit des Steines mit Stephani, Ausruh. Herakles S. 16, Anm. 2 (vgl. Treu, a. a. O. S. 20, Anm. 1) zu leugnen, sehe ich keinen Grund. Er gehört zu den von Furtwängler, Gemmen III, S. 367 besprochenen Inschriftkameen.

[45]) *Anthol. Pal.* VII 325 (dazu Dübner, Ausg. Didot I S. 454); Athenaeus VIII 14, S. 336 a ff.; *Anthol. Plan.* 27 (dazu Dübner II S. 611). Vgl. Maaß, Orpheus S. 214 ff. (die ähnliche Vincentiusinschrift hat Le Blant, *Revue archéol.* 1875, I, S. 358 ff. richtiger als Maaß verstanden) und Gerhard, Phoinix von Kolophon S. 182 ff.

Eine rohe Stimme dieser Art aus dem Orient bei Jesaia 22, 12. 13. Vgl. Duhm, Jesaia³ in Nowack, Handkomm. zum Alt. Test. III, 1 S. 137.

[46]) I, 16—II 8. Vgl. auch die Bemerkung bei Erman, Die Literatur der Ägypter S. 6 oben.

[47]) Es handelt sich zunächst um einige Stücke des Berliner Museums, einhenklige, enghalsige Weinflaschen der in der Gestaltung des Bauches variierenden Form, in der ich die λάγυνος nachweisen konnte (Arch. Jahrbuch XXIII, 1908, S. 68 ff.), und der Leroux eine ganze Abhandlung gewidmet hat:

1. Inv. 30 144. Höhe 0,22 m. Abb. 3 a, b. Vgl. oben S. 12. Aus Kirmasti in Mysien. Kugeliger Bauch. Überzug hellrot, nicht gleichmäßig deckend, mattglänzend. Der untere Teil des Bauches und die Bodenfläche nur teilweise gedeckt.

2. Inv. der Vas. 4919. Höhe 0,24 m. Aus Südrußland, früher in der Sammlung Surutschan in Kischinew (Dragendorff, Bonn. Jahrb. 101, S. 145 oben). Bauch birnförmig, wie bei der Flasche aus Troja. Überzug wie bei 1. Efeukranz und Vögel.

3. In Rom erworben. Kleines Stück einer solchen Flasche, oben Anm. 5 am Ende erwähnt. Die Beschaffenheit des Tones ist hier besonders gut zu erkennen. Er ist fleischfarben, im Bruche schuppig, mit Glimmer durchsetzt. Dieser scheint nicht bei allen Stücken in derselben Stärke vorhanden zu sein, wenigstens ist er bei den anderen an der Oberfläche nicht zu bemerken. Der Überzug ist rotgelb, ungleich deckend.

4. Inv. 30 542. Höhe 0,26 m. Im Konstantinopler Handel erworben, wahrscheinlich aus Kleinasien. Birnförmiger Körper. Ton ganz dem von 3 entsprechend, wie an abgesplitterten Stellen der Oberfläche zu erkennen ist, der Überzug

ebenso rotgelb, aber etwas dichter, an der Bodenfläche, die ganz bedeckt ist, ein wenig dunkler rot. Hähne in Kampfstellung einander gegenüberstehend, zwischen ihnen große Weintraube mit Blättern. Besonders bemerkenswert ist, daß bei den Hähnen unter dem Rot eine weiße Schicht vorhanden ist. Der Zweck dieser Grundierung ist nicht recht einzusehen, sie befördert nur das Abblättern des Überzuges. Wohl aber hätte sie Sinn, wenn das Gefäß mit durchsichtiger Glasur versehen werden sollte! Es scheint darnach, als ob der Töpfer während der Arbeit seine Absicht geändert hätte. Allerdings muß erwähnt werden, daß bei einer Gattung kleinasiatischer Lampen römischer Zeit unter dem roten Überzuge auch eine weiße Schicht vorkommt.

Diese drei Flaschen tragen unterhalb des Henkels wieder das große Efeublatt.

Zu der oben im Texte angeführten Flasche aus Troja sei folgendes bemerkt: Der Ton gleicht dem der Scherbe Nr. 3, auch Glimmer ist zu bemerken. Der Überzug ist gelbrot und deckt im ganzen gut. Der Kopf des Gerippes ist auch aus der Form ausgedrückt und aufgesetzt, rings am Kontur ist die Spur des Modellierholzes zu sehen. Die Zähne sind mit demselben Werkzeuge nachgearbeitet. Der Brustkorb ist dick aufgespritzt, die Rippen sind nur durch eingetiefte Striche angegeben.

Auch folgende Stücke, die ich nicht aus eigener Anschauung kenne, dürften zu unserer Klasse gehören:

5. Aus Kertsch. Kugelbauchige Flasche mit Efeukranz und Vogel. Pharmakowsky, Arch. Anzeiger 1909, S. 154 f., Abb. 20; *Otschet* der K. Arch. Komm. 1908/9, S. 115, Fig. 158.

6. Dgl. Birnförmig, ebenda Abb. 18, 19 = Fig. 159. Zwei Reiher oder Kraniche bekämpfen eine zwischen ihnen sich ringelnde Schlange.

Ferner mag unter den von Dragendorff in Südrußland gesehenen Gefäßen (a. a. O. S. 144 ff.) noch manches hierher zu rechnen sein.

Eine technisch wie stilistisch nahe verwandte birnförmige Flasche in Berlin (Inv. 30 037, Höhe 0,24 m), aus dem Pariser Kunsthandel (angeblich in Köln gefunden?!), mit dem karikierten Bilde eines Eseltreibers muß nach der Beschaffenheit des Tones und des Überzuges, der ziemlich dicht und braunrot ist, von obiger Reihe getrennt werden. Sie steht der von mir als samisch bezeichneten Ware sehr nahe (bei Wiegand-Schrader, Priene S. 440 ff., 447).

Von glasierten Gefäßen der Berliner Sammlung stellt sich das dünnwandig gedrehte Schälchen (Inv. 30 247) aus schönem, hellrotem Tone mit Reihen in Weiß aufgespritzter Tupfen und Efeublättchen, das ich A. B. Sp. 287 f., Abb. 152 veröffentlicht habe, ganz zu unserem Becher. Die olivgrüne und grünbraune Glasur hat offenbar durch Feuer gelitten.

Schließlich sei das unten Anm. 52 erwähnte, in Smyrna erworbene Bruchstück der Sammlung Arndt in München hier angereiht, wenn auch die Farbe des Tones nach meiner alten Aufzeichnung verschieden ist: „Ton rotbraun, mit viel Glimmer. Verzierung in hellem, gelblichem Tone aufgesetzt. Glasur auf dem Grunde außen und innen olivbraun, mit Stich ins Gelbe, am Relief olivgrün. Wohl von einem Becher“.

[48]) Vgl. Munro, *Journal of Hell. Studies* XXI, 1901, S. 237; Wiegand, Athen. Mitteil. XXIX, 1904, S. 303 f.

[49]) Vgl. Wandmalereien aus Pompeji: Daremberg-Saglio, *Dictionnaire* I, 2, S. 1581, Fig. 2006; *Notizie degli scavi* 1901 S. 258, Fig. 2; *Antichità di Ercolano* V, Taf. 5 = Roux et Barré, *Herculanum et Pompéi, Peintures*, I Taf. 4, 5. Römisches Silbergefäß aus Portugal: Arneth, Archäol. Analekten Taf. XX; Odobesco, *Trésor de Petrossa* II S. 54, Fig. 70 d, e; Reinach, *Rép. de reliefs* III S. 476. Gemme bei Cades, a. a. O. Bd. 46, L. 30.

Solche aufgehängten Vögel sind auch am Halse einer kugelbauchigen Flasche des Konstantinopler Museums aus Sivas in Kleinasien gemalt (Leroux, *Lagynos* S. 102). Sie gehört zu einer einheimischen kleinasiatischen (galatischen?) Ware, die eine ganz auffallende Verwandtschaft mit bemalten Gefäßen der jungen La-Tène-Zeit aus Gallien zeigt. Vgl. meine Bemerkungen im Arch. Anzeiger 1907, Sp. 227 ff. Ob auch die von Winter in den Athen. Mitteilungen XII, 1887, S. 226 f., Taf. VI veröffentlichte Flasche aus Karien zu jener zu stellen ist?

[50]) XIII 51. Vgl. auch Ovid, *Ars am.* II 269?

[51]) v. Stern, *Zapiski* der K. Odessaer Ges. f. Geschichte und Altertümer XXVII S. 87 ff., Taf. II; Minns, *Scythians and Greeks* S. 355 f., Fig. 262; Gisela Richter, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* XI, 1916, S. 66, Fig. 3. Vgl. A. B. Sp. 308; Parkes Weber a. a. O. S. 346; Rostowzew, Dekorative Wandmalerei in Südrußland [russisch] S. 388, Anm. 1. Über das Grab vgl. Oreschnikow, *Drevnosti*, Verhandl. der K. Moskauer Arch. Ges. XV, 1894, S. 1 ff.; Minns, a. a. O. S. 420 f.; Zahn, Die Sammlung Fr. L. v. Gans, Gallerie Bachstitz, 's-Gravenhage, II, S. 32.

[52]) Die Anm. 47 erwähnte Scherbe eines glasierten Bechers dieser Art in der Sammlung Arndt in München zeigt einen davoneilenden Klappermann von der Bildung der Tänzer unseres Bechers. Nach dem rückwärts schwingenden Phallos schnappt ein Kranich, also Übergang zur Pygmäendarstellung. Vgl. auch die merkwürdige Bronze in Paris bei Bachofen, Das Mutterrecht Taf. IX, 8, S. 423 = Moll, Handbuch der Sexualwissenschaften S. 583, Abb. 329 und die Verwünschungsformeln bei Diehl, *Defixionum ostraca duo, Acta Universitatis Latviensis*, Riga, VI, 1923, S. 227 f.

[53]) Sie ist nach der Abbildung bei v. Stern, *Zapiski* usw. XXII Taf. I, 1 a, b unter Benutzung der schönen photo-

graphischen Aufnahmen in dem Aufsatze von Schwartz, *Drevnosti* usw. XV, 1894, S. 14 ff. Taf. II—IV umgezeichnet. Vgl. Minns, a. a. O. S. 354 f.; A. B. Sp. 311 f. Unterhalb des Henkels ist dieses Mal nicht das Efeublatt, sondern eine Pansmaske angebracht. Der Becher ist durch verschiedene Hände gegangen. Nach einer Mitteilung von Justus Brinckmann befand er sich 1913 in der Sammlung des Grafen Schuwaloff in Petersburg. Über seinen jetzigen Aufbewahrungsort konnte ich nichts erfahren.

[54]) Bei Minns irrtümlich als Blume erklärt.

[55]) Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer S. 104.

[56]) Der Mimus I, S. 584; vgl. auch S. 111 ff. Einen Streit der Göttinnen mit schlimmen Worten kennt schon Euripides, Andr. 287 ff. Die Darstellung des Bechers ist in der jüngsten Behandlung des Parisurteiles in der Kunst von Karl Schulze (Dissertation Würzburg. Auszug im Jahrbuch der philos. Fakultät 1921/22, I, S. 63 ff.) nachzutragen.

[57]) Vergleiche die photographischen Abbildungen in *Drevnosti* usw.

[58]) *Drevnosti* S. 12; Minns, a. a. O. S. 420.

[59]) *Drevnosti* Fig. 3; vgl. z. B. Conze, Altertümer von Pergamon I, Beibl. 50, 3, S. 280.

[60]) A. Inv. der Vas. 4304. Zwei Bruchstücke eines Bechers aus Jortan Kelembo in Mysien, pergamenischer Fabrik, mit braunem Überzuge. Figurenschmuck aus der Form ausgedrückt und aufgesetzt: Mänade und Satyrn aus dem neuattischen Typenschatze (Zahn bei Wiegand-Schrader, Priene S. 421 nebst Anm. ††). Zur Datierung dieser Keramik vgl. Courby, *Bull. corr. hell.* XXXVII, 1913, S. 437 ff. Dessen jüngst erschienenes Buch, *Les vases grecs à reliefs*, ist mir bis jetzt nicht zugänglich. Ein Bruchstück eines Gefäßes wohl derselben Form und mit sehr verwandtem Bildschmucke, aus Tschandarli, das Siegfried Loeschcke nach der Fundbeobachtung zu der jüngeren Gruppe der Sigillataware dieser Stätte stellt, beweist, wenn diese Einordnung richtig ist, die Fortdauer der Gattung bis ziemlich weit in die Kaiserzeit hinunter (Athen. Mitteilungen XXXVII, 1912, S. 384, Taf. XXIX 5).

B. Inv. 30 845. In Südrußland, Cherson, erworben. Gut erhalten. Die Wandung stärker eingeschweift. Roter Überzug. Figuren aufgelegt: zweimal Artemis mit Fackel, stehend, neben ihr Hirsch, und einmal Schauspieler mit erhobenem Trinkhorne dahineilend, genau wie die Figur in einer zum Ausdrücken solchen Reliefschmuckes dienenden Form und auf einer Scherbe von Pergamon mit schwarzem Überzuge, Conze, a. a. O. S. 256 f. Nr. 19, und S. 276, Abb. 85). Trotz dieser Übereinstimmungen mit pergamenischer Fabrikation gehört das Gefäß nach Ton und Überzug wohl zu der „samischen" Gattung (vgl. Anm. 47, am Schlusse).

Das Profil dieser Becher mit der starken oberen Ausladung, das einige gleichzeitige Stücke aus Metall und Glas (vgl. A. B. Sp. 311) mit ihnen gemein haben, kommt auch schon bei Beispielen dieser Form aus der jüngeren, älteren und ganz frühen Zeit griechischer Gefäßbildnerei vor (vgl. Anm. 68). Auch die Gestaltung des Kelchkraters im IV. Jahrhundert mag hier verglichen werden. Der ihm eigene, schräg nach außen abstehende Kragenrand mit dem aufgesetzten Halbrundstabe geht mitunter schon in eine Bildung über, die der Mündung unserer Becher mit der wagrecht vorspringenden Lippe ganz entspricht, so bei einem neuerworbenen schönen attischen Exemplare des Berliner Museums mit schwarzem, glänzendem Überzuge und eingestempelten Verzierungen (Inv. 30 897). Starken Gegensatz zu jenem bewegten Umrisse bilden Gefäße, wie die Silberbecher mit den Gerippen von Boscoreale oder Erzeugnisse der arretinischen Fabrik mit ihrer straff verlaufenden Wandung und dem strengen, wulstigen Mündungsrande.

[61]) Z. B. aus der pergamenischen Keramik: Conze, a. a. O. S. 272, 11 und S. 280, 1, 1 mit Beiblatt 50, 3; Courby, a. a. O. S. 422, Nr. 715 A. B, Fig. 4. Aus späterer Zeit: Siegfr. Loeschcke, a. a. O. S. 369, Taf. XXVIII, 13. Für die Henkelbildung des Bechers von Olbia mit dem in die Gabelung eingesetzten zungenartigen Gliede kann auf den von mir in Priene S. 438 unter a beschriebenen kleinen Kelch (Inv. der Vas. 3761) verwiesen werden.

[62]) In einer eingehenden Untersuchung über den Stil der hellenistischen Reliefbilder bei Brunn-Bruckmann, Denkm. zu Taf. 621, S. 3. Vgl. auch Dragendorff, Bonn. Jahrb. 103, S. 99 f.

[63]) Es sei noch bemerkt, daß die in demselben Grabe gefundene glasierte Kanne (Anm. 51) wieder flaches Relief trägt.

[64]) A. B. Sp. 309, dazu hier Anm. 60 und 68.

[65]) *Monuments Piot* V S. 58; *L'argenterie et les bijoux d'or du trésor de Boscoreale* (*Bibliothèque d'art et d'archéologie* XXVII) S. 41; *Bull. de la Société des Antiqu. de France* 1900, S. 263.

[66]) *Digest.* XXXIV, II 36. Vgl. auch die Darstellungen von Kredenztischen, z. B. auf Wandgemälden, *Museo Borb.* XV, 46 = Daremberg-Saglio I, S. 478, Fig. 579, *Monumenti dell'Inst.* XII, Taf. VIII 2, auf der Grabara des P. Vitellius Successus in der Galleria delle Statue des Vatikans (Amelung, Katalog II, Nr. 411, Taf. 52), auf dem gallisch-römischen Reliefgefäße bei Froehner, *Musées de France* Taf. 3.

[67]) Dementsprechend müßten wir im Griechischen etwa κυψέλη oder κυψέλιον erwarten. Münzen der Stadt Kypsele in Thrakien führen als redendes Wappen doppeltgehenkelte Gefäße, die unseren Bechern in der Gestalt sehr ähnlich sind (Svoronos, Ἐφημ. ἀρχ. 1890, Taf. 8, Nr. 2 ff., S. 159 ff.). Was die zwei Henkel betrifft, so sehen wir aus den Anm. 68

zusammengestellten Beispielen, daß sie dieser Gefäßform nicht ganz fremd sind. Auch bei Bechern dieser Art aus den Töpfereien von Arezzo sollen sie nach einer mündlichen Mitteilung Hähnle's vorkommen.

[68]) Ägypten.

Tongefäß bemalt in Nachahmung eines Steingefäßes: Flinders Petrie, *Diospolis parva*, Taf. XVI, 76 b = Capart, *Primitive Art in Egypt*, S. 114, Fig. 86. Salbentöpfe aus Stein: Lepsius, Denkm. II, Taf. 115 G; Evans, *The Palace of Minos* I, S. 92, Fig. 61 (Gefäß mit dem Namen des Königs Pepi I. und andere aus der VI. Dyn., vgl. Fig. 60, aus Mochlos bei Kreta). Flinders Petrie, a. a. O. (Hû), Taf. XXV, XXIXIII (VI., X., XII. Dyn.); ders., *Naqada and Ballas*, Taf. XVII 194 (XII. Dyn.); Randall-Maciver and Leonard Woolley, *Buhen* (*University of Pennsylvania, Eckley B. Coxe Junior Expedition to Nubia*, Vol. VIII), Taf. 90, 10 878 (XII. Dyn.), Taf. 66, 10 711 und 67 A. B. (neues Reich); Junker, Friedhöfe von El-Kubanieh-Süd, Denkschr. Wien. Ak. Phil.-hist. Kl. Bd. 62, Abh. 3, 1918, S. 182 f., Abb. 84 (mittl. Reich). Blauglasiertes Fayencegefäß: Froehner, *Collection Julien Gréau*, *Verrerie*, V, Taf. 300, 1 (spät.). Tongefäße: Flinders Petrie, *Hawara* Taf. XV, 5 (röm. Zeit, vgl. Schreiber, Toreutik S. 478 [208] Anm. 113).

Kreis der griechisch-römischen Kultur.

Aus kretisch-mykenischer Zeit mannigfaltige Varianten, teils niedrig, teils höher, teils mit straffer Wandung, teils geschweift und ausladend, henkellos, einhenklig und zweihenklig: Vgl. beispielsweise Evans, a. a. O. Fig. 46 c, 47 b, 48 b, 76, 119 a, 134 e, 136, 183 a, 186 e, 191, 192 e, 415, 434 a, 435, Taf. VII, 637 (als Schriftzeichen); Bossert, Altkreta [2], Abb. 151, 152 (Tonbecher); weiter Metallgefäße aus den mykenischen Schachtgräbern und von Vaphio. Bemerkenswert ist die sehr elegante, schlanke, oben weit ausladende Form der Fayencebecher aus Knossos, Evans S. 499, Fig. 357 b, c = Bossert, Abb. 162, die später als Münzbild des äolischen Kyme und einiger anderer nahegelegener Städte wiederkehrt (Anson, *Numismata Graeca*, *Greek coin-types classified for immediate identification*, I, Taf. IX, X). In der jüngeren mykenischen Keramik erscheinen neben den niedrigeren konischen oder leicht eingeschweiften Bechern (*Annual of the Brit. School at Athens* IX, S. 318, Fig. 17, aus Palaikastro; VI, S. 103, Fig. 31, 32, aus der diktäischen Zeushöhle) meist größere und höhere Exemplare, die den Stücken der hellenistisch-römischen Zeit oft sehr ähnlich sind: Furtwängler-Loeschcke, Myken. Vasen Tf. IX, 56 (vgl. X 63, 65), XXI, 150, Formentafel XLIV, 96, auch 98, S. 87; Bossert, a. a. O. Abb. 272. Auch das Berliner Museum besitzt einige gute Beispiele aus Rhodos und Milet.

In der Zeit des geometrischen Stiles macht sich bei den Bechern dieser Art die Neigung zur Ausbauchung des untersten Teiles geltend, doch gibt es auch Beispiele, die den jungmykenischen noch recht nahe stehen: Sam Wide, Arch. Jahrbuch XIV, 1899, S. 209, Fig. 80, vgl. dazu Fig. 78, 79.

Zur alten Form kehren Stücke der archaischen Zeit zurück: lakonischer Becher aus Sparta, *Annual* usw. XV, S. 29, Fig. 5 = Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen III, S. 17, 78. Schwarzgefirnißte zweihenklige Becher aus Rhitsona in Böotien: Burrows-Ure, *Journal of Hell. Studies* XXIX, 1909, S. 319, Nr. 49, Fig. 7, *Annual* XIV, S. 255.

Aus dem IV. Jahrhundert gehören hierher: schwarzgefirnißte Becher mit eingestempelten Verzierungen, wohl kampanischer Fabrik, z. B. in Neapel, Heydemann Nr. 395—450, Taf. III, 146 (vgl. auch Pellegrini, *Catalogo di vasi greci delle necropoli felsinee*, S. 242, Nr. 880. 881—885), ferner ein mit Mäander, Stabornament und Rautengitter in schwarzbraunem Firniß bemaltes Stück, ebenda (alte Nummern 2296 und 3031). Ihnen mögen auch Metallbecher mit einem hohen Ohrhenkel aus Mittelitalien angeschlossen werden: Berlin, Friederichs Nr. 1572; Karlsruhe, Schumacher, Katalog Nr. 572, Taf. X 18; *Archaeologia* 63, S. 17, Fig. 13; Brizio, *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria*, 3. Serie, V, 1887, S. 465, Taf. V, Fig. 34, 36, 39 (angeführt von Mayer, Apulien S. 140); ein besonders feines Stück aus Silber in einem Grabfunde von Cività Castellana, jetzt im Metropolitan Museum zu New York, Gisela Richter, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes*, Nr. 579, S. 209 f., dazu S. 180 f. Jünger sind dünnwandige, unbemalte Tonbecher, wie Sammlung Vogell, Auktionskatalog, Cassel, Cramer, Mai 1908, Nr. 426, Abb. 28 c; ein sehr ähnlicher in der Universitätssammlung in Marburg.

Für die hellenistisch-römische Zeit vgl. A. B. Sp. 309 ff. und oben Anm. 60. Hinzugefügt seien noch ein blauglasierter, reliefgeschmückter Fayencebecher mit senkrechter Wandung in Neapel (Ruesch, *Guida* [2] Nr. 1818) und Glasgefäße: Notizie degli scavi 1906, S. 159, Fig. 7; Deville, *Histoire de l'art de la verrerie*, Taf. LIII; Nesbitt, *Catalogue of the Collection of Glass formed by Felix Slade, Esq.*, S. 41, Fig. 57; in der Sammlung Niessen in Cöln, Katalog von Siegfr. Loeschcke Nr. 5768, Taf. CXXXXVII; Morin Jean, *La verrerie en Gaule* S. 132, Fig. 174; Samml. Kirchner-Schwarz, Beirut, Auktionskatalog Helbing, München, Juni 1914, Nr. 111, Taf. 3. Der A. B. Sp. 311 erwähnte glasierte Tonbecher der zweiten Sammlung v. Gans ist jetzt von mir in Gallerie Bachstitz II S. 66, Nr. 203, Taf. 72 veröffentlicht.

Für die späte Zeit verweise ich auf einen fragmentierten Becher von Bronzeblech, aus Kutalia in Kleinasien, jetzt in Berlin (Inv. der Bronz. 11 871), der mit Tierszenen und Eroten bei der Tierhetze in eingetiefter Umrißzeichnung geziert ist, weiter auf einen zweihenkligen Glaskelch aus der Katakombe der Vigna Cassia in Syrakus, Orsi, *Notizie* 1893, S. 302 (vgl. auch 1896 S. 342 f. Fig. 6 c), schließlich auch auf die Abbildung des Kelches in dem altchristlichen Abendmahlsbilde

der Cappella greca der römischen Priscilla-Katakomben, Wilpert, *Fractio panis* S. 80, Fig. 7 = Cabrol, *Dictionnaire* II, 2, Sp. 1598, Fig. 1869.

Aus anderen Kreisen:

In der geometrischen Keramik von Apulien (Daunia): Mayer, a. a. O. Taf. XII, S. 140.

Aus einem dänischen Steinkistengrabe (um 2000 v. Chr.): Soph. Müller, Urgeschichte Europas S. 60, Abb. 40, 41 = Hoernes, Urgesch. der bild. Kunst in Europa [2] S. 208, Fig. 3, 4 und S. 330 (verglichen mit einem jungmyken. Becher aus Rhodos). Aus dem Gräberfelde von Dobieszewko, Kreis Schubin in Posen, zusammen mit Urnen des Lausitzer Typus: Koehler, Album der im Museum der Posener Ges. der Freunde der Wissenschaft aufbewahrten prähist. Denkmäler II, Taf. XXXVIII, 24. Sehr ähnliche Becher aus der alten Ansiedelung von Sobunar bei Sarajewo in Bosnien: Fiala, Wiss. Mitteil. aus Bosnien-Herzegowina I. 1893, S. 44, Abb. 7.

Aus Rußland: Verwandte Formen schon in der alten Tripolje-Kultur, Minns, a. a. O. S. 135, Fig. 29. Aus jüngeren Kurganen, z. B. Bobrinsky, Kurgane und gelegentlich gemachte Funde beim Orte Smela [russisch], I, Taf. XV, 3 (Einzelfund); aus der Gegend von Tanais, Müller, *Isvestija* der K. Arch. Komm. 35, S. 95, Nr. 5, Fig. 11, auch Fig. 10 und 16, vgl. S. 98; *Collection Khanenko* V, Taf. XXXIX, 1361. Aus dem Kaukasus: Uwaroff, Materialien zur Archäologie des Kaukasus [russisch] VIII, Taf. XXIV 8, XLI 8, CXXIX 8 und öfter; Chantre, *Le Caucase* II, Taf. XXXVI bis, 3.

Als Urbilder der Form dürfen wir wohl vor allem geflochtene Körbe annehmen, die ja auch später sie bewahrt haben (griech. Kalathos). Vgl. das prähistorische Tongefäß aus Ägypten bei Breasted, Geschichte Ägyptens, übers. von Ranke, Abb. 10.

[69]) Vgl. Minns, a. a. O. S. 353 ff.

[70]) Auch die Herstellung der unserer Gattung in der Zweifarbigkeit verwandten glasierten Gefäße, die ich A. B. Sp. 288 ff. besprochen habe, möchte ich nicht mehr in Ägypten suchen, obschon manche Beobachtung dafür zu sprechen scheint, sondern in Kleinasien, dessen Boden nächst Rußland uns die Beispiele geliefert hat. Die von Loeschcke in Smyrna gesehenen Scherben (a. a. O. S. 397), die jetzt in der archäologischen Sammlung der Berliner Universität sich befinden, gehören zu dieser Klasse. Weiter stelle ich zu ihr die beiden einander gleichen, wohl aus derselben Form gewonnenen Kantharoi mit tanzenden Skeletten, von denen der eine in der Troas, der andere in Olbia gefunden ist (Pottier, *Revue archéol.* 1903 I, S. 12 ff., Fig. 1; Pharmakowsky, Arch. Anzeiger 1911, Sp. 226, Nr. 10, Sp. 230, Abb. 37 und *Otschet* der K. Arch. Komm. 1909/10, S. 99, Fig. 140). Als Farben gibt mir Bruno Schröder auf Grund eigener Anschauung des ersten Stückes, das in den Louvre gelangt ist, hellbraun und gelb an.

[71]) Der Boden Thrakiens hat uns übrigens noch ein sehr bemerkenswertes Beispiel glasierter Keramik geliefert, eine im Museum von Sofia aufbewahrte schlanke Kanne, etwa von der Form wie z. B. die Glasgefäße der Sammlung Niessen, Taf. XIV, 61 und andere. Dragendorff hat mich auf das Stück hingewiesen, und Prof. Filow verdanke ich gute Photographien. Auf der Schulter sind in der Weise der pergamenischen Reliefgefäße aus der Form ausgedrückte Figuren aufgelegt. Die mittlere stellt wohl Herakles mit Kerberos dar, die linke den schwebenden Ganymed, aber ohne Adler, die rechte ist ein bärtiger, beleibter Mann mit umgelegtem Mäntelchen und hohen Stiefeln, also der Pädagog (vgl. Déchelette, a. a. O. II, S. 245, 4). Zwischen den Figuren sind aufwachsende Ranken frei aufgespritzt. Die ganze Oberfläche ist mit gelber Glasur überzogen. In der Art des Reliefschmuckes erinnert die Kanne ganz auffallend an eine Klasse von Terrasigillatagefäßen des III. Jahrhunderts aus der Fabrik von Lezoux (vgl. Déchelette, a. a. O. II. S. 169 ff., 311, Taf. I, III). Derselben Zeit wird auch sie angehören.

[72]) Vgl. zwei sehr gute Beispiele in der zweiten Sammlung v. Gans, Zahn, Gallerie Bachstitz II, S. 70 f., Nr. 213, 214, Taf. 81, 82. Hierher gehören wohl auch die Figuren in dem Auktionskataloge „Antike und byzantin. Kleinkunst“, München, Helbing, Okt. 1913, Taf. 10 und 11, und die mit grünlich-brauner Glasur überzogene Statuette aus der Troas in der Sammlung Niessen in Cöln (Beschreibung Nr. 3296, Taf. CXII). Eine Behandlung der ganzen Gattung dürfen wir von Wiegand erwarten.

Es mag noch erwähnt werden, daß Kirmasti uns auch einen Silberbecher der hier behandelten Form mit getriebener Darstellung aus der Medeasage geschenkt hat (A. B. Sp. 310).

[73]) Mehrere Stücke aus Südrußland im Berliner Antiquarium, so das von mir in Deutsche Aksumexpedition II, S. 212, zu Abb. 432, und Anm. 2 besprochene Schälchen, das übrigens doch nicht so spät anzusetzen ist, wie die dort angeführten Gefäße aus Pergamon.

Die Stärke des Glanzes ist, wie Versuche gezeigt haben (S. Loeschcke, a. a. O. S. 350 f.), von dem Grade der Hitze beim Brande abhängig.

[74]) a. a. O. S. 344 ff.

Nachtrag zu 1). In der mir erst während der Revision bekannt gewordenen 4. Aufl. des Buches von Weber ist der Becher auf S. 661, Fig 94 auch abgebildet.

Verzeichnis der Abbildungen und Tafeln.

Druck von Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10.



GLASIERTER THONBECHER
AUS DEM SUEDLICHEN TRAKIEN

HOFKUNSTANSTALT VON ALBERT FRISCH, BERLIN W.



GLASIERTER THONBECHER
AUS DEM SUEDLICHEN THRAKIEN

HOFKUNSTANSTALT VON ALBERT FRISCH, BERLIN W.





GLASIERTER THONBECHER
AUS DEM SUEDLICHEN TRAKIEN

HOFKUNSTANSTALT VON ALBERT FRISCH, BERLIN W.





